Scanned with OKEN Scanner

Alberto
Pérez-Gómez

§

Consonanțe

Semnificația arhitecturală după crizele științei moderne

Editura Fundației
Arhitext design

Scanned with OKEN Scanner

Alberto Pérez-Gómez

§

Consonanțe

Semnificația arhitecturală după crizele științei moderne

Editura Fundației Arhitext design
București, 2018

DATELE EDIȚIEI

AUTOR:
Alberto Pérez-Gómez

CORECTOR:
Melina Haureș

PREFAȚĂ:
Ștefan Vianu

DESIGN & DTP:
Faber Studio

EDITOR:
Arpad Zachi

PRODUS DE:
Exclus Prod

TRADUCĂTOR:
Aura Pandele

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PÉREZ-GÓMEZ, ALBERTO
Consonanțe : semnificația arhitecturală după crizele științei moderne / Alberto Pérez-Gómez. – București : Editura Fundației Arhitext Design, 2018
ISBN 978-606-8645-09-4

72

Titlu original: Attunement: Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science

Copyright © 2016 Massachusetts Institute of Technology
All Rights Reserved. Authorised translation from the English language edition published by The MIT Press. Responsability for the acuracy of the translation rests solely with Fundatia Arhitext Design and is not the responsability of The MIT Press. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyright holder, The MIT Press

Fundația Arhitext design
Str. Academiei nr. 18–20, Sector 1,
București, România

TEL: 004 021.311.10.12
E-MAIL: arhitext@gmail.com

www.arhitext.com
arhitext.blogspot.ro

ORDINUL ARHITECȚILOR DIN ROMÂNIA

Publicația a apărut cu sprijinul Ordinului Arhitecților Din România prin finanțare din timbrul arhitecturii

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Prefață *de Ștefan Vianu* 11
Mulțumiri 19
Introducere: Rolul arhitecturii și al urbanismului pentru sănătatea psihosomatică a omului 23

Capitolul 1. Atmosfere și dispoziții afective 37
Igiena urbană în proiectarea modernă: întrebări despre sănătatea psihosomatică. Folosirea colocvială a termenului de «atmosferă» și recuperarea modernă de către estetica arhitecturală. Rădăcina fenomenologică a dispoziției afective și manifestările ei intersubiective. Dispoziții afective și relația cu expresivitatea trupului.

Capitolul 2. Arhitectura – context comunicativ 1: Atmosfere muzicale premoderne 57
Originile integrate ale valorii arhitecturale în tradiția europeană. Conceptul pitagoreic de armonie și echilibrul în teoria lui Vitruviu. Înțelegerea analogiei dintre muzică și arhitectură dincolo de extrapolările formale. Atmosfere muzicale în practica medievală și în teoria Renașterii. Transformările conceptelor tradiționale în perspectiva muzicalizării baroce a lumii. Descoperirea sinesteziei ca loc comun cultural la sfârșitul sec. al XVII-lea și consecințele acestuia în arhitectură.

Capitolul 3. Arhitectura – context comunicativ 2: Atmosfere poetice moderne 95
De la teoria caracterului din perioada iluministă la Le Camus de Mézières. Locul intermediar descris în cuvinte. Noțiunile romantice de Gemüt *și* Stimmung. Stimmung *în filosofie: contrariile conciliate și acceptarea morții; locul în care se naște o relație fundamentală cu limba. Însăilarea spațiului afectiv «construit» în romane. Dimensiunea critică a conceptului de Stimmung: armonizarea la o lume*

Scanned with OKEN Scanner

ostilă. Proiectul teoretic ca manifestare alternativă a «caracterului» și a Stimmung-ului, de la Piranesi și Boullée la Hejduk. Domeniul extins al arhitecturii: artele, structurile efemere, filmul și media. Continuități între filosofia romantică și suprarealism: consecințele pentru arhitectura modernă. Studiu de caz: Endless House de Kiesler.

Capitolul 4. Arhitectura ca dezvăluire a locului 131

Primatul locului (topos cosmic și cultural). Relația dintre narațiune și loc: de la mit la ritual, de la program narativ la loc. Dislocarea treptată al narativului de spațiul științific în sec. al XVIII-lea. Lambert: perspectiva ca adevăr acceptat a spațiului geometric generalizat de Dumnezeu. De la spațiul lui Newton în infinitul «limitat» al lui Boullée, arhitectura sacră absolută ca unire a contrariilor, la infinitul ateu al lui Laplace și acceptarea culturală a spațiului cartezian ca factual (subiectiv). Durand și negarea imperativului expresiei în arhitectură. Hedonism versus Stimmung. Generarea automată a semnelor în spațiul cartezian și tăinuirea locului, de la Schmarsow la Husserls și Merleau-Ponty. Întoarcerea locului prin spațiu. De la spațiul optic sinematic la profunzimea întrupată la Le Corbusier. Rolul scrierii poetice în proiectul Victims de Hejduk. Imaginea poetică și atmosfera.

Capitolul 5. Stimmung, fenomenologia și teoria cogniției a școlii de la Santiago: De la obișnuință la limbaj 163

Minte, trup și conștiință, de la Descartes la fenomenologie. Evoluții, în a «treia generație», în teoria cogniției enactive a școlii de la Santiago și neurofenomenologie. Primatul sinesteziei (intermodalitate): condiție principală și indispensabilă a armoniei și Stimmung-ului în arhitectura tradițională. Experiența vizuală nu este bidimensională. Natura timpului trăit – structura prezentului trăit. Locul intersubiectiv izvorăște din empatie. Preblema «prezenței» în arhitectură: obiecte și evenimente. Întrepătrunderi cu estetica hermeneutică: frumusețea ca sens al prezenței (aísthēsis) *și reprezentării. Intersubiectivitate, obișnuință, gest, emergența limbii și carnea lumii.* Stimmung *ca punte între întrupare*

Scanned with OKEN Scanner

(obișnuință) și limbă (între zoon, *viața biologică, și* logon, *viața omului).*

Capitolul 6. Dimnesiunea lingvistică a arhitecturii: Armonizarea și cuvântul poetic 191

I. Vocile (Stimme) *arhitecturii. «Totul» este limbă. Fenomenologia limbii. Complementaritatea dintre limbajul matematic și cel retoric în gândirea clasică (noțiunile lui Vitruviu de dispositio și decor contribuie la contextul comunicativ) în opoziție cu antagonismul dintre limbile «emergente» naturale și cele algoritmice specifice Modernității târzii. Limitările geometriei în generarea de sens în accepția lui Durand, unite cu imperativul inovației estetice experimentale în arhitectura modernă. Auto-referențialitatea și limitele ei.*

II. Vocea arhitectului. Temeiul lingvistic al imaginației. Conceptul de «model narativ». Ficțiunea productivă și rolul esențial al metaforei pentru crearea dispozițiilor afective. Reprezentarea arhitecturii prin narațiune poetică: prefigurare sau sit, configurare sau atmosfere, refigurare sau program. Natura «intrigii» în arhitectură, analogia cu romanul (dramatic) și poezia (liric): atmosfere pentru evenimente unite discursiv și poetic. Forma arhitecturală: adăpostește obișnuința formatoare și activează noi abilități senzorial-motorii și înțelegerea: funcția etică a arhitecturii.

Capitolul 7. Reprezentarea și imaginația lingvistică 219

Limitele și promisiunile aduse de software și mediile virtuale din perspectiva imaginației lingvistice primare. Imaginea tehnică: Flusser și Poncelet. «Imaginarea» formelor de reprezentare (digitale și hibride) și modurile lor de a exista: experiența perceptuală nu este bidimensională, deci arhitectura nu ar trebui identificată cu o imagine mentală. Folosirea propozițională a formei în modele 3D și imagini unește programul și expresia în proiectarea de arhitectură. Trei exemple de modelare metaforică: Piranesi, Ledoux și Hejduk. «Virtualul» înțeles de Merleau-Ponty. Posibilitățile și limitările simulației digitale a dispozițiilor și atmosferelor.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 8. Arhitectură și *Spiritus* în sec. al XXI-lea 239
Arhitectura și artele. Atmosfere prereflexive transformatoare (atmos) *și imaginile poetice reflexive.* Atman *(suflet, în sanscrită) și atmoferă. Arhitectura într-o lume secularizată pentru indivizi (subiecți moderni liberi) definiți de biologic* (homo sacer). *Tentațiile «vieții pentru viață» rezultă din teleologia vieții biologice. «Arhitectura» ca drog psihotrop, de la Durrand la Houellebecq versus arhitectura, context spiritual. Romantismul și «întoarcerea» zeilor în aísthēsis. Contexte armonizate: o alternativă comprehensivă la orașele strict ecologice și sustenabile. Existența atmosferelor care creează dispoziții potrivite pentru practici focalizatoare ce pot evidenția temporalitatea enigmatică prezentă a conștiinței umane.*

Note 259

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

ȘTEFAN VIANU

Scanned with OKEN Scanner

Traducerea ultimei cărți a lui Alberto Pérez-Gomez, *Attunement, Architectural Meaning after the crisis of Modern Science* la Editura Arhitext constituie un eveniment. După apariția cărții lui Juhanni Pallasmaa, *Privirea care atinge* (*The eyes of the skin*) la aceeași editură, putem spune că publicului din România i se oferă posibilitatea de a sesiza miza abordării arhitecturii într-o perspectivă fenomenologică.

Convingerea autorului, care constituie și punctul său de pornire, este aceea că arhitectura nu se adresează în primul rând văzului și intelectului – așa cum este cazul în curentul dominant al arhitecturii moderne – ci *omului întreg*: intelectului, fără îndoială, dar mai ales simțurilor, tuturor simțurilor, imaginației și sentimentului sau «dispoziției afective». Acestea din urmă joacă un rol esențial în actul de receptare al operei și în percepția locului. Ca orice artă, arhitectura își propune așadar să transforme omul care *locuiește* în preajma «operelor» nemulțumindu-se să le privească, iar această transformare are loc mai ales la nivelul dispoziției afective.

Omului prezent în lume îi apar nu numai lucruri și ființe izolate, ci și spații, *atmosfere*. Aceste noțiuni – dispoziția afectivă și spațiul – ocupă un rol central în abordarea fenomenologică a arhitecturii. Pérez-Gomez le consacră ample dezvoltări de-a lungul întregii cărți sprijinindu-se fie pe întemeietorii fenomenologiei (Heidegger, printre alții), fie pe autorii recenți, cum ar fi G. Böhme.

Autorul arată că aceste noțiuni nu sunt simple descoperiri ale filozofiei contemporane. Ele izvorăsc din idei vechi și foarte vechi – facem referire, cu precădere, la retorica și poetica aristotelică și la romantismul german. Atât retorica europeană cât și, urmându-și propriile căi, filozofia romantismului german acordă o deosebită importanță afectelor: rațiunea însăși nu poate face abstracție de acestea. Pe scurt, pentru acești filozofi nu există «rațiune pură», după cum nu există nici o separație între rațiunea teoretică și rațiunea practică, între cunoaștere și etică. Așa cum observă la rândul său Heidegger (vorbind despre filozofia antică), *theoria* este ea însăși înrădăcinată într-un afect, în acel «calm» sau «liniște» a zăbovirii în preajma lucrului cunoscut / cognoscibil. Este ceea ce raționalismul modern și curentul dominant al arhitecturii moderne, al cărui prim teoretician este, în secolul al XVII-lea, celebrul Claude Perrault, nu vrea să recunoască.

Critica acestui curent ocupă un loc însemnat în carte. Autorul denunță exclusivismul metaforei văzului în actul cunoașterii, precum și reducerea lumii vieții la lumea construită a științelor naturii. Într-adevăr, consecințele acestor simplificări asupra arhitecturii sunt imense. Deja în opera teoretică a lui Claude Perrault putem observa tendința de a desprinde

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

arhitectura de natura nealterată ce precede știința, dar și de lumea vieții și a *culturii*. Tendința «autonomizării arhitecturii» capătă, așa cum arată autorul, un caracter foarte pronunțat în scrierile lui Jean-Nicolas-Louis Durand. La începutul secolului al XIX-lea, acest teoretician formulează deja premisele funcționalismului. Aici arhitectura răspunde mai ales nevoilor comune ale oamenilor socializați – mai puțin celor «sufletești».

Nu aceasta, arată Pérez-Gomez, este sarcina arhitecturii înțelese în raport cu omul. Schimbarea de paradigmă a fenomenologiei (*the phenomenological turn*) constă, față de raționalismul modern, într-o nouă înțelegere a «faptului de a fi în lume» (Heidegger). Conform acestei viziuni, lumea nu se opune omului ca «non-eu» (Fichte) sau ca obiect reprezentat – ob-iect: ceea ce este «aruncat» în fața mea –, ci omul și lumea se întrepătrund : omul aparține lumii sale. Lumea însă este spațială și totodată temporală, istorică. Ea este în mod primordial, înainte de a fi lumea-obiect cunoscută de științele naturii, «lumea vieții» (*Lebenswelt*), așa cum arată Husserl în *Criza științelor europene și fenomenologia transcendentală*. A gândi întrepătrunderea omului și a lumii înseamnă a gândi spațialitatea existenței umane, adică apartenența omului la (un) loc. Fără îndoială, din ce în ce mai numeroase sunt azi «non-locurile» (Marc Augé) – aeroporturile, parcările, dar și spațiile, uneori abandonate, distruse de speculația imobiliară –, aceste imense găuri în plasa lumii; însă acest fenomen caracteristic epocii noastre nu a distrus încă, în ciuda afirmațiilor unor teoreticieni despre caracterul pozitiv al dezrădăcinării, nevoia apartenenței omului la un loc și, în general, a *înțelegerii spațiului ca loc*.

Această înțelegere este înrădăcinată în *percepția multisenzorială* și în «dispoziția afectivă», sintagmă care redă în mod aproximativ substantivul *Stimmung*, ce reunește alte noțiuni implicit prezente în el, precum: *Stimme* (voce), *gestimmt* (acordat, dar și just, exact), cuvinte ce trimit la acordul (*attunement*) dorit între om și loc, și totodată la racordarea, necesară pentru o «viață bună» (Aristotel), a omului la loc și la locurile în care el trăiește sau se oprește pentru un timp. Sensul arhitecturii stă tocmai in medierea dintre om și spațiul-loc, mediere ce constituie posibilitatea însăși a *locuirii*. Arhitectura – gândirea și practica arhitecturii – se naște din căutarea acestui acord (*attunement*), ea fiind libera transpunere a acordului dintre om și spațiu în «lucrul» construit. Ceea ce filozofia modernă numește, pe de o parte, «estetică», pe de alta «etică», afirmând totodată autonomia fiecărei sfere față de cealaltă, constituie de fapt două aspecte ale *unei activități* complexe. Gândirea – căutarea adevărului –, acțiunea și aspirația către frumos sunt inseparabile, așa cum au spus Grecii și, mai târziu, filozofii romantismului german.

Anumite aspecte ale ideii de *Stimmung* sunt abordate de Heidegger în paragraful 29 al tratatului *Ființă și timp*, «*Dasein*-ul ca *Befindlichkeit*» (situare afectivă). Analiza lui Heidegger se desfășoară în cadrul înțelegerii, oarecum limitate, a ființei omului ca *ex*-istență (*Da-sein*) «aruncată» în lume, și poate fi rezumată astfel: «dispoziția afectivă a deschis [și deschide] de fiecare dată deja faptul-de-a-fi-în-lume ca întreg, ea este cea care, înainte de toate, face cu putință orientarea-către». Într-un anumit sens, este afirmația-cheie a oricărei abordări fenomenologice a spațiului. Nu prin intelect sau prin rațiune cunoaștem spațiul, căci «revelația» primordială a lumii și a spațiului are loc în dispozițiile noastre afective (*Stimmungen*): prin ele suntem orientați către lume și către ceea ce se află în ea – lucruri, locuri, evenimente –, mai mult, suntem *implicați* în ea. De aceea arhitectura de calitate va fi preocupată în primul rând să trezească, să actualizeze capacitatea noastră de a ieși din noi înșine, de a ne deschide lumii și lucrurilor ce se află în ea: să provoace acele dispoziții afective sau «stări», în care deschiderea respectivă poate avea loc. Așa cum arată Gernot Böhme, este vorba de înțelegerea în profunzime a percepției. Percepția nu este o simplă înregistrare a unor date senzoriale, ci o sesizare a spațiului; a unui spațiu ca întreg, a unui loc. Percepția este o pătrundere în loc, organul principal al *percepției* – care are sensul unei participări –, fiind tocmai dispoziția afectivă.

Ne putem întreba acum: ce sesizăm exact, în ce constă de fapt esența spațiului sesizat? În *atmosfera* locului respectiv, răspunde Pérez-Gomez, care se inspiră din teoria foarte elaborată a lui Böhme. Preluând conceptul heideggerian de *Befindlichkeit* (dispoziție afectivă), Böhme arată că atmosfera constituie «obiectul» primordial al percepției, în măsura în care percepția vizează un spațiu real, concret, nu numai lucruri izolate. Termenul german folosit este *Gegenstand*, nu «Objekt», atmosfera fiind primordială față de distincția subiect/obiect. Ea nu este nici o simplă proiecție a subiectului asupra spațiului perceput, nici ceva «obiectiv» existând independent de actul percepției. Ea se naște chiar *în* actul percepției fiind punctul de intersecție dintre om și spațiu. Percepția atmosferei este de fapt o «simțire» (*spüren*), iar noi o simțim când suntem *afectați* de ea. A percepe o atmosferă înseamnă a face *experiența* spațiului respectiv – a pătrunde în el, a fi în el –, spațiul devenind astfel un *loc*. Atmosfera nu poate fi gândită în afara experienței actuale a locului, a participării la el prin gândire și simțire. Ceea ce nu înseamnă că putem reduce atmosfera la «trăirea» noastră, ca și cum ar fi ceva pur subiectiv.

Arhitectura creează atmosfere, în sensul că arhitectul poate anticipa – în imaginație – experiența locului, proiectarea fiind în primul rând realizarea acestei anticipații.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Percepția completă a atmosferei locului nu este așadar un act pur senzorial. Imaginația este activă și în «subiectul» care percepe, iar actul de a imagina este inseparabil de *cuvânt*. Cărțile de istorie ne vorbesc despre nenumărate locuri, în care natura și cultura se întrepătrund. Acest loc este definit, să zicem, de un templu, de natura din jurul său, dar mai ales de poveștile, de miturile locale. «Calitățile locului au fost întotdeauna actualizate prin mituri» care, odată integrate de oameni în propria lor viață, au devenit și fundamentul comuniunii lor: participând la locul, la istoria și peisajul lor, oamenii *pot* crea comunități, pot avea un destin comun. Ceea ce se întâmplă, un eveniment *are loc*, în măsura în care se produce într-un loc, la rândul său inseparabil de istorie, de cultură.

Această înțelegere a locului ca *spațiu cultural* pornește de la o interpretare interesantă a conceptului platonician de chora. În *Timaios*, *chora* – tradus de obicei prin «spațiu» – numește o realitate obscură, abia sesizabilă; un concept hibrid, așa cum ne avertizează Platon însuși, ce ne îndreaptă privirea spre ceea ce se află *între* Ideile eterne, pur inteligibile și lumea sensibilă, instabilă, în perpetuă devenire. Însă Ideile ar rămâne izolate în perfecțiunea lor, de-a pururi *străine* de această lume, lipsite de «efectivitate» (*Wirklichkeit*) cum va spune Hegel, într-un cuvânt «abstracte», dacă ele nu s-ar *întrupa* în această lume, posibilitatea întrupării fiind tocmai «spațiul» (*chora*). Apropierea de scrierea lui Platon dintr-o poziție pur literală este un demers incomplet, ne dă de înțeles Perez Gomez. Dacă, pe de o parte, Ideile sunt inteligibile, așadar «realități» *spirituale*, eterne, iar, pe de alta, lucrurile sensibile sunt într-o continuă și dezordonată devenire, trebuie să existe o realitate care să unească aceste două sfere eterogene; care să participe atât la una cât și la cealaltă. Această realitate este *spațiul culturii*. Acest spațiu a fost, din Antichitate până în Renaștere, cel al arhitecturii; mai bine zis, «spațiile semnificative ale arhitecturii, mai ales spațiul sacru, spațiul teatral și spațiul politic au îndeplinit rolul pe care Platon îl atribuise conceptului de *chora*». Așadar când teoria arhitecturii de inspirație fenomenologică se referă la spațiu ca loc, ea gândește spațiul culturii, «în care oamenii se pot înțelege pe ei înșiși prin ritual, dialog, comunicare intersubiectivă». Arhitectura creează spații culturale cu atmosferele și păstrează, în măsura posibilului, «spiritul locului» pornind de *înțelegerea* spațiilor respective.

Această înțelegere este, de fiecare dată, una afectivă, nu numai intelectuală. «Înțelegem» cu mintea, fără îndoială, dar în aceeași măsură cu simțurile și cu imaginația. Este ceea ce arhitectura modernă, de la Claude Perrault până la «stilul internațional» al secolului xx, ignoră. Această revoluție a arhitecturii în sensul unui raționalism intransigent este precedată de revoluția filozofică a cartezianismului. Privirea rece,

neîntrupată (*disembodied vision*) obiectivizează lumea începând cu spațiul. Avem de a face, arată autorul, cu o transformare radicală a gândirii înseși, a cărei consecință este o nouă înțelegere a semnificației arhitecturii. Dimensiunea *profunzimii spațiului* este de acum încolo ignorată. În acest context, sarcina fenomenologiei va fi aceea de a redescoperi această dimensiune. Merleau-Ponty și Bachelard au arătat, primul pornind de la pictură, iar al doilea de la poezie, direcția. Fenomenologia este, în acest sens, o filozofie a întrupării, conform căreia omul *este* trup.

Cu alte cuvinte, pariul fenomenologiei – și al arhitecturii care se inspiră din acest curent – este că și în lumea globalizată transformată de tehnologie, un simț real al locului, «an innate sense of place» rămâne posibil. Cum? Prin faptul că, cel puțin până acum, două «lucruri» n-au fost încă (radical) transformate de tehnică: trupul și limbajul. A fi în lume nu înseamnă atât, așa cum crede Heidegger, a fi «aruncat» în lume, ci mai degrabă a fi în *deschiderea* lumii prin trup – prin simțuri – și prin rostire, această dublă activitate (percepția și vorbirea) fiind însoțită de fiecare dată de *imagini*. Așa cum au arătat romanticii și marele lor discipol Baudelaire, imaginația este «regina facultăților»: ea este fundamentul rațiunii înseși, a rațiunii întrupate sau a «gândirii afective». (1)

Numai acest mod de a gândi – și de *a fi* în lume – ne poate ancora în lume oferindu-ne posibilitatea de a *locui* în ea. Sub stratul superficial al lumii formelor, omul descoperă stratul mai adânc al lumii înseși. Pentru omul antic, îi revenea *mitului* sarcina de a revela lumea în profunzimea sau în esența sa, filozofia fiind o continuare a gândirii mitice prin «instrumentul» conceptului. În lumea modernă «demitizată» această sarcină îi revine artei, în mod specific *poeziei*. Așa cum arată Bachelard, poetul descoperă și fixează Imaginile «substanței» lumii sau ale lumii substanțiale prin trezirea Imaginației oferindu-i un suport și totodată o demnitate ontologică. Dincolo, sau mai degrabă dincoace de lumea formelor, imaginația materială descoperă ipostazele materiei – focul, apa, aerul, pământul. Lumea redevine astfel ea însăși locuibilă. Nu putem locui în lume decât *participând* la ea prin imaginația noastră, paticiparea fiind o actualizare a *imaginilor* elementelor primordiale latente în noi. În acest sens, Perez-Gomez consideră că fundamentul creației arhitecturale este imaginația poetică, în măsura în care finalitatea arhitecturii este locuirea în lume.

Locuirea în lume reprezintă și *fundamentul* construirii, așa cum arată Heidegger în celebrul său eseu *Construire, locuire, gândire*. Așadar, prin poezie ne înrădăcinăm în lume, redăm ființei noastre dimensiunea cosmică pierdută, și materiei toată demnitatea ei: aceea de a nu fi doar obiectul cunoașterii științifice și al manipulărilor tehnicii, ci de asemenea – ca la

Scanned with OKEN Scanner

presocratici – suportul și hrana reveriei noastre. Or nu altul este scopul cel mai nobil al arhitecturii: de a reda pietrei, lemnului și celorlalte materiale strălucirea lor în lumina soarelui, în bătaia vântului și a ploii. Cu toate că și conștiința naivă, needucată estetic, se poate bucura de acest «spectacol», numai spiritului poetic îi e dat să-l creeze. Creația presupune «jocul» cu imaginile materiei, iar cei care definesc regulile acestui joc sunt poeții. Poezia consituie baza oricărei arte, în mod special a arhitecturii.

Este ceea ce am putea numi *condiția metaforică a arhitecturii*. Metafora – «ceea ce ne transportă dincolo» de noi înșine, de viața cotidiană, spre straturile mai adânci ale lumii și ale vieții – este motorul gândirii «totalizante»; prin ea și numai prin ea legătura dintre om («suflet») și lume este reconstituită. Dacă în fenomenologia husserliană «lumea vieții» este unul dintre conceptele-cheie, gândirea afectivă, care pune în joc metafora, distinge și unește lumea și viața: le distinge pentru a le reuni – la alt nivel: cel al profunzimii.

Ar fi de dorit, consideră Perez-Gomez, ca acest mod de a gândi să fie și cel al arhitecturii de azi – așa cum a fost timp de două milenii, până acum câteva secole, în Europa. Perez-Gomez este azi unul dintre susținătorii cei mai fermi ai acestui curent, cartea de față fiind un veritabil ghid de inițiere, deopotrivă util și pasionant, în fenomenologia arhitecturii.

ȘTEFAN VIANU

Scanned with OKEN Scanner

Mulțumiri

Scanned with OKEN Scanner

Deşi am fost preocupat toată viaţa de problemele esenţiale cuprinse în lucrarea de faţă, specificul acestei cărţi s-a conturat treptat şi a rezultat din numeroase dialoguri cu studenţii şi colegii mei. La îndemnul lui Dalibor Vesely am studiat extraordinarul studiu filologic al lui Leo Spitzer despre conceptul de *Stimmung*, care, împreună cu specializarea mea în istoria teoriilor arhitecturii europene, a contribuit la naraţiunea istorică centrală a acestui volum. Această intersecţie a născut observaţii importante, punând cu precădere într-o nouă lumină vechea analogie dintre arhitectură şi muzică.

Lian Chang, fost doctorand la *McGill*, m-a încurajat să citesc studii de teorie cognitivă de ultimă generaţie, punându-mă chiar într-o situaţie grea, prin organizarea unui seminar cu această temă, cu ocazia unei vizite pe care o făceam la Harvard. Ulterior, Juhani Pallasmaa şi Sarah Robinson mi-au stârnit şi mai mult interesul prin invitaţia de a participa ca moderator la o conferinţă despre arhitectură şi neuroştiinţe la *Taliesin West*. Suprapunerile dintre filosofia romantismului, fenomenologie şi ştiinţele cognitive au devenit din ce în ce mai clare pentru mine, la fel ca şi legăturile importante dintre experienţa sinestezică primară şi cunoaşterea prin activitate (enactivă), *Stimmung* şi atmosfera înţeleasă în accepţia contemporană.

Observaţiile lui Jeff Malpas asupra relaţiei dintre loc şi limbajul în constituire în scrierile sale filozofice au devenit următoarea piesă a puzzleului. Jeff a fost foarte amabil şi m-a rugat să scriu despre relaţiile dintre loc şi spaţiul arhitectural, adăugând o dimensiune esenţială la naraţiunea istorică a problematicii dezbătute.

Rolul limbajului natural în arhitectură, înţeles hermeneutic, a fost, de asemenea, o altă constantă a preocupărilor mele, care s-a intensificat în ultimii ani pentru că am avut plăcerea de a interacţiona cu un grup de doctoranzi sclipitori de la *McGill*, care studiază aspecte specifice ale acestui subiect. Paul Holmquist şi Zubin Singh scriu despre Ledoux şi, respectiv, Hejduk, poate cei mai importanţi arhitecţi moderni care operează cu limbajul literar ca instrument al reprezentării arhitecturale. Angeliki Sioli împărtăşeşte o pasiune asemănătoare pentru literatură şi oraşul modern. Această preocupare ne-a împins să scriem o lucrare colectivă asupra operei lui Edward Casey despre cartografiere, ceea ce a devenit un element important al capitolului despre reprezentarea arhitecturală şi a dus la alte proiecte printr-un grant pentru studiul «Contextului literar al arhitecturii», oferit de *Social Sciences and Humanities Research Council*, Canada. Aceste activităţi împreună cu prezenţa noastră la un număr de conferinţe specifice au fost decisive pentru structurarea capitolului despre limbaj şi metaforă din volumul de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

Jason Crow, un alt fost doctorand, acum la *Louisiana State University*, a fost sursa pentru toate subiectele legate de media digitală. Cunoștințele sale de istorie și filozofie pline de perspicacitate, combinate cu expertiza în toate domeniile digitale au fost esențiale pentru contemplarea felului în care posibilitățile teoretice explorate aici ar putea fi implementate în practica de arhitectură contemporană.

Colegul și fostul meu student Lawrence Bird, de la Univerisitatea din Manitoba, a citit manuscrisul și l-a redactat cu foarte multă grijă, ridicând întrebări pătrunzătoare. Propriile sale cercetări asupra reprezentării arhitecturale și a domeniilor media, împreună cu familiaritatea cu scrierile mele anterioare s-au dovedit de neprețuit în acest proces.

Doresc să îmi exprim deplina recunoștință față de echipa *MIT Press*, în special față de Roger Canover, pentru sprijinul și dialogul neîntrerupt de-a lungul întregii mele vieți și față de redactorul Matthew Abbate, pentru grija și devotamentul cu care a lucrat. Sunt, de asemenea, deosebit de recunoscător față de Jane Friedman, redactorul de manuscris, pentru editarea riguroasă și sugestiile inspirate pe care le-a făcut.

Nu în ultimul rând, soției și colegei mele Louise Pelletier, îi mulțumesc pentru răbdarea de a fi reflectat asupra întrebărilor mele din timpul meselor și pentru atenția cu care a citit anumite scrieri, în funcție de situație, oferind un dialog vital de-a lungul anilor de cercetare și scris.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Introducere: Rolul jucat de arhitectură și urbanism pentru sănătatea psihosomatică a omului

Cum te simți azi? Ești optimist cu privire la viața și munca ta, te simți fericit față de finalitatea ei aparentă, sau te simți descurajat, trist, poate chiar deprimat? Deseori atribuim asemenea sentimente fie naturii activităților întreprinse de noi, caracterului factual și *obiectiv*, sau proceselor chimice *subiective* care au loc în propriul creier. Ceea ce se pare că nu reușim să înțelegem este că deși oricare din aceste atribute pot fi parțial adevărate, sentimentele se nasc întotdeauna simultan cu restul conștiinței întrupate în percepție. Astfel, sentimentele sunt *localizate*, legate de un *loc* anume prin temporalitate și caracterul calitativ.

În plus, sentimentele nu sunt doar aspecte secundare ale conștientului, senzații neplăcute sau plăcute care funcționează ca obstacole în calea funcționării noastre lucide. Acestea sunt importante atât pentru că ne afectează în mod evident emoțional, dar și pentru că, după cum arată studiile recente de *neuroștiință, ne înlesnesc înțelegerea intelectuală*, funcționarea facultăților raționale. (1) După cum explică pe scurt neuropsihologul Douglas Watt: emoția este «un eveniment prototip care implică tot creierul». Este o stare globală a creierului care recrutează și ține laolaltă activități din numeroase zone și care, astfel, nu poate avea corelate neuronale simple; și este un eveniment prototip care implică tot creierul pentru că mobilizează și coordonează efectiv toate aspectele organismului. (2)

Anumite părți din această carte vor fi dedicate discutării acestor observații făcând referire la alte discipline, de la filozofie și sociologie, la neurobiologie, și contextualizării importanței lor pentru arhitectură și urbanism. Voi argumenta că *importanța contextului* este atât de mare. încât nici nu ne dăm bine seama încă. Aceasta contează nu doar ca ecologie materială care trebuie desigur, să fie păstrată vie pentru a asigura supraviețuirea speciei noastre, dar și pentru că nu este nici mai mult, nici mai puțin decât o *parte constitutivă a conștientului*. Afirmația este simplă, dar este necesar să fie explorată în detaliu. În timp ce arhitectura proiectată de specialiști are un rol discutabil astăzi pentru un număr de motive, este clar că locurile fizice în care ne desfășurăm viața au o adâncă înrâurire asupra stării noastre de bine.

Întrebarea care dechide această carte, *Cum te simți azi?*, ar fi banală dacă ar fi pusă de un medic, pentru că are conotații medicale. Totuși, întrucât o folosim în limbajul de zi cu zi pentru a întâmpina un prieten, trebuie să recunoaștem în ea o întrebare specifică modernității. Conștientizarea unei subiectivități a emoțiilor s-a dezvoltat în premodernitate ca o consecință paradoxală a obiectualizării subiectului cugetător în filozofia (Carteziană) modernă; ea era deja înțeleasă în sec. al XVIII-lea ca alternativă la raționamentul egocentric, și, în final, s-a cristalizat ca reacție

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

la raționalismul pozitivist din Europa începutului de sec. XIX. Astfel, este interesant de observat că individul conștient de sine, predispus la tulburări și traume psihologice și psihanalitice, este totodată subiectul liber protejat de drepturile și libertățile universale acordate de simpla existență biologică, în contrast cu statutul omului de rând din vechile sisteme politice monarhice, teocrate sau imperialiste.

Evidențierea importanței emoțiilor pentru conștientizare ne facilitează înțelegerea importanței contextului. Totuși – și acest lucru va fi esențial pe măsură ce ilustrez în capitolele următoare rădăcinile istorice ale unor concepte cheie – asocierea primordială a emoției cu viața, un sentiment interior «precum o atingere», a fost deja înaintată de Aristotel în tratatul *Despre suflet* (3), în timp ce conectarea intereselor medicale la arhitectură este la fel de longevivă ca tradiția teoretică occidentală.

Într-adevăr, primul critic roman al arhitecturii, Vitruviu, reflectând o modalitate grecească mult mai veche de a înțelege aceste probleme, a scris despre această relație în prima din cele «Zece cărți de arhitectură» (c. 25 î.Hr.). (4) În vremurile noastre de cunoaștere specializată tindem să trecem rapid peste astfel de relații, neînțelegând importanța lor. Pentru Vitruviu, scopul principal al unui oraș bine planificat, întocmit în relație cu punctele cardinale cerești și cu direcția vânturilor era să facă posibilă viața sănătoasă și mediul echilibrat (*temperies*), clima sau «atmosfera» erau esențiale pentru echilibrul (*temperance*) umorilor trupului, având ca rezultat o existență psihosomatică completă. Rolul arhitecturii, în special orientarea orașului și configurarea adecvată a clădirilor, era de a mijloci între om și natură, cosmosul viu, contribuind astfel fundamental la menținerea acestui echilibru și înlesnind oamenilor viețuirea liniștită. De fapt, ordonarea atentă a orașului în funcție de direcțiile cerești și de geometrie reprezenta o condiție primară, esențială pentru Vitruviu, una care preceda și făcea posibilă proiectarea și funcționarea adecvată a anumitor clădiri precum templele și teatrele. Altfel spus, este evident că pentru Vitruviu binele și frumosul, calitățile arhitecturii de înaltă calitate, constituiau o singură valoare. (5) Am putea, deci, să afirmăm că arhitectura, în acest sens larg, a făcut locuirea posibilă, după cum avea să afirme mai târziu filozoful german Martin Heidegger. Întrucât aceasta este natura locuirii poetice în lume. (6)

În mod normal, ne simțim bine când suntem acasă, indiferent dacă cel care a proiectat casa a fost un arhitect sau un inginer. Nimeni nu poate nega faptul că locuințele moderne proiectate de arhitecți pot oferi experiențe mai profunde și mai revelatorii, dar rolul istoric al arhitecților a avut prea puțin a face cu latura domestică a problemei. În mediile domestice, chiar dacă locuința este închiriată sau ne aparține, reușim să

închipuim spații care rezonează pozitiv cu scopurile noastre; putem transforma chiar și clădiri care, în esența lor, nu sunt cu nimic mai presus de un garaj, în colțișoare confortabile și contexte potrivite învești-mântându-le cu amintirile și speranțele noastre. Totuși, de îndată ce ne aventurăm în orașele «dezvoltate» sau postindustriale sau ne lansăm pe drumul stăbătut spre lucru, starea noastră emoțională se schimbă. Schimbarea depinde de situația specifică și există, desigur, excepții la generalitățile enumerate în continuare. Însă, din punct de vedere istoric, arhitectul avea sarcina de a face să te simți în largul tău în oraș, să sporească sensul și sentimentul apartenenței în spațiul public prin intermediul instituțiilor care înrămau viața cotidiană. Aceasta era, cu adevărat, partea cea mai importantă a vieții, întrucât implica trupul nostru social, faptul de a fi împreună cu alții, care prin oglindire dadea sens acțiunilor noastre.

Atitudinea noastră foarte diferită, în general mai puțin pozitivă față de spațiul public, probabil că își are originea în contextul urban schimbător al Europei secolului al XIX-lea. (7) Când plecăm de acasă, ne simțim mai vulnerabili pentru că prețuim intimitatea care este, pentru noi, esențială. Putem spune chiar că cele mai des întâlnite medii urbane tind să ne alieneze. Domeniul public a devenit un spațiu de tranzit sau unul în care mergem pentru florii voaiorismului și, îndeosebi, când dorim să consumăm, mai ales când considerăm că împlinirea dorințelor noastre nu este nici posibilă, nici dezirabilă, prin intermediul internetului. Domeniul public este, în mod inevitabil, spațiul în care ne înfățișăm având conștiința corporalității noastre și, din acest motiv, după cum voi dezvolta mai departe în această carte, este crucial pentru înțelegerea de sine. Întrucât domeniul public își păstrează rolul tradițional, îl reducem, totuși cu ușurință la o hartă cu GPS sau încercăm să îl ignorăm verificând ecranele dispozitivelor noastre electronice până ajungem la destinație sau la o întâlnire prestabilită online. Este specific orașelor moderne să desconsidere importanța mersului pe jos, dar și locuitorilor moderni pentru care acesta nu reprezintă mai mult decât un mod ineficient de tranzit. Cu toate acestea, mersul pe jos este emblematic ca modalitate primară a percepției, nu doar pentru că oferă un spațiu al amintirii și al cugetării, dar și pentru că reprezintă călătoria universală a omului, după cum aflăm și din poezia lui Antonio Machado: «călătorule, nu-i decât un singur drum, drumul ce rămâne în urma ta». În vremurile noastre, această mărturisire care accentuează nu destinația, ci acțiunea în sine, pare lipsită de importanță.

§

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Am scris adesea despre felul în care arhitectura veche reușea să exprime ordinea, ordine care era cuprinzătoare și profund semnificativă pentru oameni în anumite timpuri și locuri și înrădăcinată în culturile diferite de care aceștia aparțineau (8). În ciuda neîncrederii manifestate azi față de limbă și alte artefacte considerându-le structuri motivate de putere și control politic, recunoaștem totuși că arhitectura veche a reușit să orienteze forța umanității în mare măsură prin implementarea în formă și spațiu a unei geometrii simbolice în veșmântul unei decorațiuni pline de sens. Acest tip de arhitectură funcționa oferind cadrul spațial necesar conștiinței corporalității și reușea atât la nivel emoțional, prin sensibilizarea într-o direcție potrivită cu acțiunile noastre, cât și la nivel intelectual, reflectând mimetic imaginea unui univers îmbibat de sens. Este adevărat că nu e dificil să ne imaginăm acest lucru într-o perioadă când arhitectura exista, în primul rând, pentru a încadra viața religioasă, una simțită și trăită în profunzime ca spiritualitate, și care dezvăluia sensuri transcendentale în formă și spațiu material.

Experimentată de persoane, nu în mod detașat și voaioristic, ci prin implicare activă influențată de sentimente și ca exerciții ale facultăților intelectuale și lingvistice, ordinea exprimată prin arhitectură putea fi înțeleasă de toți membrii societății. Arhitectura și istoriile vii care compuneau viețile oamenilor, ceea ce deseori numim identitate, se aflau într-o relație de armonie. Indiferent dacă ideea inițială a luat naștere din visele unui călugăr medieval, din aspirațiile unui negustător olandez sau din reveriile unui filozof baroc, contextul arhitectural părea să se construiască de la bază în sus, întocmai precum limbile vorbite azi, nu impuse de un individ (geniu), ci crescând din cultura însăși.

În universurile culturale tradiționale occidentale și non-occidentale pe care le evoc, instituțiile politice își luau legitimitatea din principiile transcendentale asumate. Configurațiile urbane și de arhitectură care aduceau în prim-plan aceste instituții găzduiau un fel de viață publică socotită îndoielnică astăzi, cu mijloace de construcție revoltătoare. Totuși, era o viață publică pentru care trupul social ca experiență primară era o prioritate, spre deosebire de modernitatea carteziană centrată asupra sinelui care culminează în viețile noastre urbane prin consumismul solitar. Cu alte cuvinte, arhitectura era responsabilă pentru circumscrierea vieții sociale și stabilirea *limitelor* între care persoana se *situa*. Deși uneori funcționa în tandem cu sisteme politice care periclitau valorile democrației, acest tip de arhitectură, de fapt, făcea posibilă manifestarea libertății.

Revoluțiile epistemologice și politice ale Europei sfârșitului de sec. XVIII a metamorfozat, în cele din urmă, acest tip de arhitectură, transformând-o

în decor pentru persoana suverană care se dezvoltase în gândirea filozofică de aproape două sute de ani. Persoana a început să fie înțeleasă ca loc autonom, de netăgăduit, al originii conștiinței, înzestrat cu drepturi și libertăți inalienabile, în detrimentul înțelegerii primatului trupului social. După cum au subliniat Michel Foucault și discipolii lui, clădirile și contextele urbane au devenit, în acest punct, instrumente principale de supraveghere și control, în slujba noilor state naționale controlate de poliție, mecanisme necesare pentru a face față potențialelor excese ale cetățenilor liberi. Confluența modernă a controlului și a libertății asumate conștient a însemnat că orașele și clădirile, înfloritoare într-o lume tehnologizată în care progresul și creșterea erau considerate inevitabile, au început să acționeze ca limite doar prin urmarea direcțiilor trasate de puterea politică și să stabilească granițe administrative, negându-și funcția primară străveche de sprijin al sănătății psihosomatice colective.

Este evident că în aceste circumstanțe schimbate, unele dintre rolurile culturale vechi ale arhitecturii nu au mai putut fi împlinite. Transformările importante suferite de profesie începând cu secolul al XIX-lea au fost minuțios documentate de istorici. Mi-am pus propriul diagnostic asupra scopului schimbărilor care au grăbit modernitatea în *«Arhitectura și criza științelor moderne»* (1983). Dezvoltatorii urbani au învins arhitecții și urbaniștii, adoptând valorile inginerilor aflați în slujba puterii politice și a necesității economice. Logica, utilitarismul și eficiența au determinat un context fizic care a devenit tot mai igienizat și, împreună cu evoluția științei medicale (astăzi bazată cu adevărat pe noile științe ale biologiei și chimiei), au produs o creștere a speranței de viață, foarte evidentă astăzi în toate țările numite dezvoltate. Deși se poate argumenta că o viață lungă nu este în mod necesar o viață bună, cu atât mai puțin în detrimentul celorlalți și chiar a supraviețuirii umanității noastre, acest câștig cantitativ a inclus unul din cele mai puternice argumente în favoarea superiorității tehnologizării. Exceptând căutarea unui adăpost igienizat, arhitecții păreau incapabili să-și joace rolul tradițional contribuind la sănătatea psihosomatică a societății.

Confruntați cu neputința formelor și proceselor tradiționale de a exprima valori moderne și de a folosi materiale noi, arhitecții au fost nevoiți să «experimenteze», aliniind disciplina lor la artele plastice și dezvoltând procese creatoare pentru a ajunge la forme noi și cu încărcătură emoțională. Asemenea altor discipline artistice antrenate în făurirea poetică, un proces care nu impune ci revelează ceva «deja prezent», familiar culturii, și în același timp, nou – arhitectura din ultimele două secole a suferit din cauza limitărilor unui potențial solipsism și a lipsei de sens aproape totale. Acesta este sindromul arhitecturii făcute pentru

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

arhitecți, în special, după cum voi argumenta în această carte, când se desprinde de limbaj și de un aparat adecvat al gândirii critice. Acest fapt a prelungit criza, unii ar spune chiar agonia disciplinei. Totuși, condiția existențială la care arhitectura este în permanență chemată să răspundă rămâne la fel de presantă ca întotdeauna: nevoia profundă a omului de a locui într-o lume consonantă pe care să o poată numi «acasă», o lume sănătoasă atât pentru psihic, cât și pentru trup, chiar și când sunt dislocate dintr-un simț firesc al apartenenței la un loc de civilizația globală tehnologizată.

Filozofi de seamă precum Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer și Octavio Paz au arătat ce rol vital trebuie să împlinească artele în societatea modernă și contemporană, cu precădere după pierderea sau slăbirea structurilor politice și religioase tradiționale. Arhitectura și arta împărtășesc o misiune esențială: nimic mai puțin decât o potențială descoperire a adevărurilor, într-un mod diferit de algoritmul matematic, dar apropiat de o destăinuire a sensului vieții omului în fața mortalității, prin contexte și acțiuni specifice. Sarcina aceasta este crucială și se întrețese cu cea dintâi chemare a arhitecturii de a aduce frumusețea și dreptatea în lume, înlăturând ideologiile politice și considerațiile pur pragmatice. Rolul principal al arhitecturii continuă să fie acela de a oferi un cămin, în cele din urmă, un spațiu al deplinătății analog experienței erotice, un spațiu de locuit și nu doar un adăpost pentru trup. Printr-o conștientizare reală, arhitectura oferă trupului social darul deplinătății psihosomatice, sănătate și o stare de bine, un spațiu al prezenței consonant cu acțiunile și obiceiurile sale.

Așadar, este descumpănitor că problemele principale ale practicii arhitecturale contemporane par să se rezume la tehnici tot mai eficiente de producție și banala dezvoltare sustenabilă, ca și când sensurile necesare ar rezulta în mod automat din proces în sine. Așa-zisa avangardă de arhitectură, pe de altă parte, continuă să problematizeze meritele relative ale generației formei capabile să ocolească limbajul, neînțeles și suspectat pentru potențialele legături (foucauldiene) cu puterea. Această obsesie poate fi găsită în ultimul timp în folosirea parametrilor algoritmici pentru proiectarea unor clădiri despre care se susține că răspund unor țeluri-manifest sau condiții contextuale. Ele rezultă însă doar în direcții impuse de sus în jos, noutăți cu viață scurtă care ignoră sensurile potențiale ale locurilor, poetica materialelor și valorile culturale. Hubert Dreyfus și Sean Kelly au arătat cum contextele postindustriale a căror sens intrinsec nu este altul decât eficiența accentuează tendințele nihiliste ale societății noastre, dublate de raționalismul dominant. (9) În mod similar, contextele valorizate în termenii retribuției economice ce

pot reieși din noile monumente tind să ascundă valorile autohtone, frumusețea naturii și sensul biologic.

Fără îndoială, patologii mult mai grave ar bântui lumea civilizată dacă aceste tendințe ar prevala fără să fie problematizate. Într-un viitor în care am deveni în cele din urmă ființe nemuritoare prin intermediul clonării, am locui spații confuze unde am rămâne în mare măsură conectați la terminale virtuale, am trăi singuri protejați împotriva dorințelor disruptive făcând, în același timp, schimb de memorii din alte vieți cu ceilalți pentru a petrece timpul într-o visare plăcută, am exista pur și simplu în afara timpului și a spațiului. Acesta este scenariul de vis / coșmar evocat de Jean Baudrillard care s-ar putea ivi cât de curând. Totuși, în mod semnificativ, acest viitor poate fi articulat doar ca ficțiune: un aspect important asupra căruia voi reveni în ultimul capitol. (10)

Conștiința umană, cea care nu se află doar în creier, ci este deplin întrupată, necesită un mediu exterior bogat în sensuri și emoții pentru conștientizarea de sine. Este inutil să ne imaginăm ce s-ar întâmpla dacă mediul ar fi «lin» și nu ar opune nicio rezistență, asemenea unui loc perfect «confortabil» sau o halucinație indusă de droguri. În ciuda entuziasmului actual pentru comunicarea virtuală, transformarea sexului și a violenței în bunuri de consum și accesibilitatea lor universală, conștiința noastră de sine nu poate exista doar ca și creier într-o cuvă, lipsită de dialog sau de schimburi expresive în cadrul spațiului dulce-amărui conturat de sentimentele specifice *dragostei* omenești. Această condiție înrădăcinată, în fond, în natura noastră sexuală, animală, scoate la iveală cele mai puternice plăceri, dar și cele mai puternice dureri și suferințe. Iar sănătatea psihosomatică depinde de ea. Neurobiologul Semir Zeki a făcut o afirmație asemănătoare descriind ceea ce a numit – parafrazându-l pe Balzac – «splendorile și nefericirile creierului». Examinând prin expresie artistică organul care a reprezentat întotdeauna triumful evoluției omului, Zeki a demonstrat cum creierul uman este în mod fundamental determinat de un concept inerent pe care l-a numit «unitate în dragoste». Creierul singur pur și simplu nu ar putea funcționa fără o deficiență, durerea și plăcerea dorinței. (11)

Cele expuse sugerează existența a două mari căi în arhitectura secolului XXI. Ne poate potența valorile și capacitățile pe care le-am putea numi și spiritualitate. Sau poate continua să elimine spațiile comunicației și dorinței expresive corporale prin producerea mai multor contexte «inteligente», i.e., eficiente dar, în ultimă instanță, care nu împlinesc omul, oricât de sustenabile sau cuceritoare ar fi din punct de vedere formal. Am scris această carte pentru a clarifica cum ar putea arhitectura să contribuie la cea dintâi și să evite capcanele celei de a doua.

Scanned with OKEN Scanner

§

Lăsând deoparte argumentele dogmelor religioase subminate de pretenția deținerii adevărului absolut și admițând spulberarea vrăjii contextului uman pus înainte de declarația rațională a morții lui dumnezeu, există numeroase ocazii în care noi toți, indiferent de credința pe care o avem, simțim fără urmă de îndoială că viața merită trăită. *Aceasta este inima experienței estetice atunci când este înțeleasă cu adevărat*, capacitatea «lucrului văzut» de a dezvălui sensul – fie prin fața zâmbitoare a unui copil, printr-o poezie de dragoste de Sharon Olds, prin marea liniștită, un apus magnific în munți sau un sclav «neterminat» de Michelangelo. Aceasta este întâlnirea personală cu frumusețea, un adevărat sinonim pentru «sens». Nu este reductibilă la o polaritate între frumos și urât, nu este nici măcar opusul sublimului, ci mai degrabă, după cum a afirmat Gadamer, singura valoare incontestabilă care apare «pur și simplu», care poate fi împărtășită de mulți într-un anumit moment și spațiu, și este inseparabilă de articulațiile lingvistice specifice. Poate fi întâlnită în artefacte și în natură, aducându-ne la discernământul esențial vieții noastre animale: homeostaza biologică care conduce fiecare celulă a corpului și care este motorul ultim al evoluției construit pe baza căutării sensului. Frumusețea înțeleasă astfel confirmă viața, este un dar al înțelegerii vital pentru sănătatea noastră psihosomatică, pentru un simț al armonizării dintre noi și context. Posibilitatea de a oferi această armonizare prin acțiunile umane pe care le *așează în spațiu* este poate cea mai longevivă contribuție a arhitecturii la umanitate de-a lungul secolelor.

Cu toate că există tentația de a crea o paralelă cu arhitectura animalelor, spre exemplu, cu un cuib minunat și eficient pe care o pasăre îl construiește pentru a se simți acasă în natură, problema este mult mai complexă în ceea ce privește omul. (12) Intuiția mimetică a existat de la începutul scrierilor despre arhitectură, discutată de Vitruviu în raport cu originile locuirii omului în cartea a doua, (13) cu toate acestea, problematica creării unei arhitecturi pe astfel de exemple homeostatice trebuie să se facă în mod necesar prin limbă. Aristotel este cel care a făcut faimoasa distincție între *zoe* (viață biologică) și *bios* (viață lingvistică, sau politică specifică omului) în sec. IV î. Hr. Pentru om, este evident că mâncatul nu împlinește doar nevoia supraviețuirii, așa cum nici sexul nu ține exclusiv de reproducere. Conștientizarea profundă a continuității și diferențelor dintre animal și conștiința de sine prin limbajul omului este întotdeauna un subtext în discuțiile ce privesc sensul arhitectural din tratatele care alcătuiesc canonul occidental. Astfel, interesul pentru

Scanned with OKEN Scanner

armonie ca element fundamental al designului de arhitectură încă de la începutul teoriei clasice de arhitectură a fost întotdeauna prezentat sub diferite aspecte; se presupune că acesta va fi *simțit* emoțional și *înțeles* rațional, recunoscând că în cazul omului, rezultatul unui context armonios și bine rânduit ar spori *dorința pentru dorința în sine*,un paradox în cazul procesului homeostatic al animalelor. În căutarea adevăratului sens al esteticii în suprarealism, Andre Breton ar exprima pe scurt aceasta prin coincidența «convulsivă» a dorinței cu împlinirea.

§

Pentru a înțelege mai bine posibilitățile unui tip de arhitectură încărcat cu semnificații corespondente culturilor contemporane și relațiilor complexe create de ele, o misiune trecută sub tăcere în ultimele două decenii, este important să punem între paranteze obiectivul său cel mai evident și proprietățile formale: cele care ne par evidente datorită preconcepțiilor obiective și formale, precum «compoziții» inteligente și inovatoare, «coerență» stilistică, rezolvare potrivită a detaliilor, volumetrii impresionante, scara echilibrată, virtuozitate structurală și integrare «contextuală». În schimb, îmi voi îndrepta atenția către conceptele de dispoziție și atmosferă, evidențiind interesul recent manifestat pentru aceste noțiuni și articulând implicațiile filosofice, legăturile cu habitatul (înțeles prin fenomenologie) și potențialul de a duce semnificația dincolo de specificitatea stilistică și tectonică. Apoi voi sublinia legătura dintre atmosferă și conceptul german de *Stimmung* care își are originile moderne în filosofia romantismului. Pornind de la studiul filologic remarcabil al lui Leo Spitzer despre cuvânt în sine, voi explora rădăcinile *Stimmung* în concepția occidentală de armonie și temperament (i.e. proporții), noțiuni centrale pentru articularea sensului în teoria tradițională de arhitectură. Această parte istorică urmărește să demonstreze profunzimea și importanța subiectului, evidențiind felul în care conceptul s-a schimbat ca urmare a revoluțiilor epistemologice și științifice care au propulsat modernitatea și apoi voi specula prin ce modalități putem în zilele noastre să înțelegem deplin și să conlucrăm cu senzațiile și atmosfera.

Capitolul următor va urmări o direcție istorică alternativă pentru a discuta despre tradiția primară a arhitecturii ca revelare a unui spațiu, recunoscând primatul ontologic al spațiului și legăturile cu limba. Această parte va include o discuție despre articulațiile tradiționale ale spațiului și spațiul de arhitectură, și o relatare a disjuncției treptate a narativului prin spațiul științific din secolul al XVIII-lea. Voi accentua momentul în care problematica expresiei volitive a arhitecturii a fost declarată eronată

Scanned with OKEN Scanner

iar limbajul natural a fost în mod voit exclus din procesele proiectării de arhitectură de la începutul secolului al XIX-lea. Aceste relatări istorice vor sublinia deja importanța nașterii limbajului poetic și narativ ca element esențial în crearea arhitecturii necesare în continuare discursului.

Voi folosi apoi argumente din domeniul fenomenologiei și al neuroștiinței pentru a explora primatul sinesteziei în conștiința omului și natura percepției umane ca act. Înțelegerea acestor relații este esențială pentru a surprinde cum putem folosi azi conceptul de *Stimmung* pentru a împlini potențialul actual al arhitecturii pentru armonizare. Acestea vor pregăti terenul pentru o discuție despre legăturile încâlcite dintre percepțiile primordiale sinestezice și nașterea limbii, în sensul dat de Heidegger și de hermeneutica filosofică: limba este în esență poetică (metaforică) și exclude înțelegerea generală a limbajului omului drept cod construit, mai mult sau mai puțin arbitrar. Pornind de la intuițiile romantismului despre importanța narațiunii și a ficțiunii, voi explora importanța limbajului poetic antrenant pentru proiectarea de arhitectură. Având ca punct de plecare scrierile relevante ale unor scriitori precum Maurice Merleau-Ponty, Octavio Paz și Paul Ricoeur, voi arăta că limbile naturale fac parte din carnea lumii, că există continuitate între expresivitatea corpului, gest și limbaj, ceea ce va duce la rolul decisiv al limbajului în imaginarul arhitectural, unul care caută să-și asume responsabilitatea atât pentru vocea autoritară, cât și pentru culturile pe care le deservește, evitând în ultimă instanță forma arbitrară și banală. În concluzie, voi reveni asupra întrebărilor de la începutul cărții prin înfruntarea dificultăților ridicate de locul spiritualității într-o realitate non-dualistă și prin evidențierea importanței acesteia pentru starea de bine și sustenabilitatea culturilor în care arhitectura ar trebui să își joace rolul străvechi și hotărâtor.

Scanned with OKEN Scanner

Consonanțe

ALBERTO PÉREZ-GÓMEZ

Semnificația arhitecturală după crizele științei moderne

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 1. Atmosfere și dispoziții afective

Scanned with OKEN Scanner

Igiena urbană în proiectarea modernă: întrebări despre sănătatea psihosomatică. Folosirea colocvială a termenului de «atmosferă» și recuperarea modernă de către estetica arhitecturală. Rădăcina fenomenologică a dispoziției afective și manifestările ei intersubiective. Dispoziții afective și relația cu expresivitatea trupului.

Scanned with OKEN Scanner

Timp de sute de ani, orașul european a fost scena pe care au fost etalate atmosfere și dispoziții complexe și diverse adresate tuturor simțurilor noastre și percepute ca potrivite pentru numeroase și variate acțiuni publice. Ca loc și ca univers, acesta crea dispoziții afective ce puteau alternativ să apară sau să se retragă în activitățile de fundal, dar rareori își asuma rolul neutru, omogen și isotrop pe care îl asociem cu spațiul geometric. Lucrurile au început să se schimbe la sfârșitul sec. al XVIII-lea, motorul aparent fiind dorința de a îmbunătăți condițiile sanitare publice, ajungându-se în diferite etape și cu viteză oscilantă la transformarea fundamentală a orașelor în condițiile urbane pe care le întâlnim azi. Aceasta este doar una din numeroasele schimbări care au coincis cu sfârșitul lumii vechi și nașterea statelor naționale moderne, însă care a avut un impact profund asupra contextului de azi, jefuind *locul* de elemente calitative esențiale. Spațiul orașului a început să fie perceput prin analogie cu goliciunea geometrică ce reiese dintr-un set de coordonate carteziene: spațiul proiectării moderne.

Pierre Patte a fost poate cel dintâi scriitor francez de sec. XVIII care a conceptualizat orașul în termeni de «circulație», o metaforă care a devenit repede dominantă printre urbaniști și care a rămas și astăzi la fel de incontestabilă întrucât gândim metropola în termeni de flux și rețele care unesc spațiile instituționale, comerciale și private. (1) Orașul fusese înțeles până atunci ca un ansamblu ierarhic de locuri pentru acțiuni concentrate – în mod tradițional, activități și ritualuri politice și religioase, iar în sec. al XVIII-lea, funcțiuni publice sociale și teatrale – dar Patte credea că un oraș mai bun avea priorități diferite, mai exact, o infrastructură eficientă pentru circulația bunurilor, a automobilelor, a oamenilor, a aerului și a apei. Patte era obsedat de aerul curat pentru că asemenea contemporanilor săi, avea convingerea că mirosurile urâte erau cauza bolilor. Prin urmare, a propus ca cimitirele să fie mutate în afara zidurilor orașului (cu siguranță departe de centre și, mai ales, de incintele bisericilor), înlăturând astfel «amintirea» morții care constituise întotdeauna baza orașului pentru cei în viață. Un contemporan al lui Patte, Jean-Rodolphe Perronet, a devenit celebru pentru proiectarea multora dintre frumoasele poduri peste Sena pe care le putem admira și astăzi. Perronet a insistat asupra îndepărtării tuturor structurilor auxiliare ce caracterizau înainte podurile ca locuri și asupra coborârii arcelor astfel încât să rămână aproape la același nivel cu drumul, o inovație al cărei scop era de a îmbunătăți traficul vehiculelor. Patte a demonstrat în ce măsură un oraș bun se definea prin sisteme de canalizare eficiente. Apa, la fel ca aerul, trebuia să circule. Ivan Illich a explicat cum la această răscruce, apa în sine s-a transformat în conștiința europeană modernă

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

colectivă dintr-un element mitic și poetic, un tezaur al memoriei și substanța supremă de purificare (unul din cele patru elemente ale naturii citat în mod obisnuit de Aristotel) în H2O: un lichid compus din gaze care nu-și poate îndeplini funcția sanitară decât circulând. (2)

Schimbările acestea au dominat secolele următoare. În timp ce în secolul al XVIII-lea mirosul puternic era echivalat cu sănătate robustă iar băile calde cu lascivitate și păcat, în timpul secolului al XIX-lea ecuația a fost în mare măsură inversată. (3)Orașele au devenit tot mai inodore. Lumea materială a putut fi acum conceptualizată de noua știință a chimiei în termenii tabelului elementelor recent dezvoltat: diferențele erau explicate prin distincțiile cantitative dintre atomi. E nevoie să subliniez importanța acestei schimbări de mentalitate: întrucât *percepția este o acțiune* (nu doar o receptare pasivă a senzațiilor, o noțiune pe care o voi dezvolta mai târziu în carte) și depinde de abilitățile noastre, inclusiv de cele de natură conceptuală, în fapt, asta însemna că omul european modern nu mai putea percepe cu ușurință calitățile poetice și potențialul simbolic polisemic al apei, sau al oricărui alt element. Calitățile specifice dintotdeauna *locului* deveneau ascunse. Orașele erau proiectate prin «calculele» urbaniștilor raționaliști care acordau, desigur, puțină importanță atmosferei spațiilor publice și se concentrau în schimb asupra rețelelor urbane care răspundeau eficient cerințelor traficului, spații ușor de supravegheat și controlat prin caracterul lor neutru. Permisivitatea supravegherii era în ton cu etosul *flâneur*-ului baudelairian care, prin definiție, era captivat de fenomene pur vizuale, de fantasmagoria orașului. Astăzi, tot mai mulți urbaniști luminați care apără cauza orașelor pietonale și se luptă să elimine mașinile din spațiile publice tind să folosească metode și date strict cantitative pentru a-și susține cauza. Aceste obiective îmbunătățesc fără îndoială calitatea vieții din orașe precum Copenhaga sau Manhattan, dar premizele în sine rămân neschimbate.

Sigur că putem accepta și chiar sărbători universalitatea omogenității, spații mai mult sau mai puțin neutre («niciun loc») pentru asocierile cu realizările vieții moderne sau să pretindem că gadget-urile noastre electronice pot îndeplini rolul unei mai bune racordări la contextul locuit în funcție de nevoile noastre individuale. (4) Totuși, mulți dintre noi încă ne simțim tulburați de «calitățile» aproape identice împărtășite de parcări și blocuri sau de aeroporturi și hoteluri corporatiste din care reiese doar invitația spre tranzit și niciodată spre poposire. În mod evident, putem aprinde bețișoare parfumate și lumânări dacă dorim să creăm o atmosferă romantică de seară în camera noastră, dar doar dacă senzorul de fum este dezactivat iar senzorul de mișcare nu aprinde lumina dacă ne mișcăm prea pasional. Deși majoritatea contextelor tehnologice induse

devin, într-adevăr, scene ale tragicomediilor noastre cotidiene, nu este o exagerare dacă afirmăm că stările pe care le inspiră sunt adesea negative, făcându-ne să ne simțim neliniștiți și tulburați emoțional. În timp ce atât originile fericirii, cât și ale psihopatologiilor omului rămân un subiect complex și dezbătut cu înverșunare, există o neliniște și o deziluzionare legate în mod evident de societățile «avansate» de consum din care facem parte. Daniel Heller-Roazen speculează că inabilitatea contemporană de a plânge (cu rădăcini în psihopatologiile mentale ale sec. al XIX-lea) ar putea fi de fapt o actualizare a intelectului cartezian rece care afirmă gândirea ca o condiție a existenței, anulând practic (sau, cel puțin ascunzând) dictonul aristotelic «Simt (lăuntric), deci exist.» (5) Contextul fizic corespunzător pentru ambele cazuri – polis-ul clasic și metropola modernă, după cum voi argumenta mai departe, este o parte indispensabilă a acestui tip de conștiință.

Surprinzător, poate, sărăcirea calitativă și emoțională a contextului urban a fost o motivație importantă care a generat clasarea caracterului și a atmosferei drept categorii estetice vizuale în secolul al XVIII-lea și, mai radical chiar, pentru înțelegerea *Stimmung*-ului – «ton» sau «stare afectivă» – ca esențial pentru comunicarea artistică în filosofia și teoria de arhitectură a epocii romantice. Cel de-al doilea tip de înțelegere este mult mai important pentru argumentele pe care le voi aduce în carte. Voi încerca să-i dezvălui originile și importanța în tratatele timpurii de arhitectură, începând cu Vitruviu care echivala arhitectura de calitate și «echilibrată» (și orașele bune) cu starea de bine a omului («fizică» și «spirituală»). Din cea din urmă însă a rezultat un interes mai mult sau mai puțin constant pentru atmosfera din artele vizuale și arhitectură, un interes pozitiv, dar cu multiple fațete, uneori superficial asociată cu efecte estetice în desene de prezentare, clădiri și instalații, sau chiar înșelătoare din cauza presupunerilor psihologice și filosofice problematice. O scurtă discuție despre aceste aspecte este de folos pentru înțelegerea principalelor mele argumente vizavi de acest subiect.

§

Într-un eseu important publicat într-unul din ultimele numere din Daidalos, revista academică de arhitectură din Berlin care a apărut între 1981 și 1998, Mark Widley a afirmat că atmosfera ar putea la fel de bine să constituie «principalul obiectiv al arhitectului» (6), totuși oarecum imposibil de atins. Termenul este folosit colocvial pentru a desemna calitățile percepute ale spațiului, spre exemplu «atmosfera veselă» a unei zile de vară sau «atmosfera tensionată» dintr-o sală de judecată înaintea

Scanned with OKEN Scanner

enunțării sentinței. În limba engleză putem folosi ca sinonim cuvântul *ambiance* provenit din franceză pentru a descrie încăperile în care ne desfășurăm activitățile descrise printr-o gamă variată de adjective, de la «vesel» la «melancolic», de la «lejer» la «apăsător». Gernot Böhme, care a făcut numeroase exegeze asupra atmosferei în estetică o caracterizează ca un fenomen «intermediar» tipic, motiv pentru care este mai ușor de înțeles în ontologia răsăriteană decât în cea occidentală (7), cea dintâi aflându-se, în general, în contradicție cu dihotomiile occidentale dintre idealism și realism, obiectivitate și subiectivitate. Böhme elaborează un concept formulat de fenomenologul german Hermann Schmitz, care susține că emoțiile nu izvorăsc din «lăuntrul» sinelui ci sunt oferite experienței ca «atmosfere nelocalizate, aduse înainte... care vizitează (bântuie) corpul care le primește... prin afecte și care iau forma... emoției.» (8) Pentru Schmitz, atmosferele sunt «puteri afective ale sentimentelor, purtătoare spațiale ale trăirilor.» Din perspectiva lui Böhme, aceste atmosfere constituie «spațiul trăirii» sau «dispoziția afectivă» (*Gefühlsraum*). Recuperând intuiții importante ale ontologiei aristotelice, Böhme concluzionează că atmosferele nu sunt nici ceva obiectiv, simple însușiri ale obiectelor, nici ceva subiectiv, simple stări psihologice. Sunt «asemenea lucrului», în sensul că înlesnesc prezența calitativă a lucrurilor, dar și «asemenea subiectului», în sensul că sunt simțite ca prezențe materiale de către oameni, iar acest fel de simțire este în același timp o stare fizică de ființare a individului în spațiu. (10)

Böhme este îndreptățit să atragă atenția asupra originii meteorologice a atmosferei înțeleasă drept calitate a aerului și climei și asupra faptului că mută rapid atenția de la raționament (ceea ce este reprezentat) la percepție senzorială (modul în care ceva este prezent). Se restaurează astfel sensul original «estetic», sugerând primatul percepției în procesul înțelegerii. În remarcabila scriere *Vraja simțurilor*, David Abram dezvăluie dependența subtilă, dar radicală a cogniției de contextul natural, chiar dacă acesta e modificat de tehnologii care ne-au rupt legăturile străvechi de reciprocitate cu lumea naturală. (11) Un capitol este dedicat *aerului*, «cea mai pregnantă prezență» care ne învăluie, ne mângâie și ne îmbrățișează lăuntric și exterior, fiind complet invizibil: un mister nevăzut care îngăduie vieții să trăiască. (12) Într-adevăr, aerul ne întreține cu contextul pe măsură ce ne hrănește și ne unește cu alții prin vorbire, mijlocul gândirii: «inefabilul aerului pare asemenea inefabilului conștiinței de sine». (13) Abram scrie că aerul este «chiar misterul prezentului viu, este cea mai intimă absență din care prezentul se face prezent și, astfel, cheia prezenței uitate a pământului.» (14) Deloc surprinzător, mulți oameni astăzi înțeleg, precum și mulți europeni premoderni în trecut,

Scanned with OKEN Scanner

conștiința de sine sau mintea nu ca pe o putere situată în cap, ci ca pe o calitate în care ei înșiși se află și care este atât afectivă cât și cognitivă. Meditația budistă necesită concentrare asupra respirației tocmai pentru a recunoaște această conștiință de sine, în timp ce trupul prereflexiv și reflexiv se aliniază prin atenție la ritmul respirației, dezvăluind prin examinarea atentă adevărata natură a percepției și primatul pentru cogniție. Nu avem loc aici pentru analiza detaliată a rolului fundamental jucat de această caracteristică de bază interculturală specifică omului. Este de ajuns să reamintim sensurile complexe ale unor termeni din greacă și latină precum *psyche*, *pneuma* și *anima*: starea de a fi viu, respirație și conștientizare, toate surprinse într-un singur cuvânt. Pentru scopul urmărit de noi, legătura dintre atmosferă în arhitectură și *aer* este deja un indiciu asupra relevanței pentru sensul arhitectural.

Voi relua mai târziu importanța recuperării sensului original al *aisthēsis*-ului prin referire nu doar la percepția vizuală, dar și la înțelegerea prin simțuri care permite însușirea prin concepte nereprezentative a ceea ce este perceput de conștiința întrupată. (15) Este important de subliniat că atmosferele sunt fenomene spațiale întotdeauna întrețesute cu temporalitatea; nu se află niciodată «în afara» timpului. Ele contestă ubicuitatea telecomunicațiilor și pretinsele sale spații publice prin concentrarea atenției asupra locului și prezenței fizice. Acest lucru este esențial, după cum vom vedea dezbătând posibilitățile înțelesului arhitecturii într-o lume tot mai consumată de obsesii pentru iPhone și monitoare.

Arhitecții moderni au dezbătut meritele și limitările interesului pentru atmosferă în design, o dezbatere ce-și are rădăcinile la începutul secolului al XIX-lea când Jean-Nicolas-Louis Durand a respins vehement (pentru prima dată într-o scriere de teorie a arhitecturii) orice folosire a acuarelei în desenele de arhitectură, exprimându-și dorința ca toate planurile, secțiunile și elevațiile de arhitectură să fie făcute cu linii subțiri și clare. (16) Această interdicție a desenului de atmosferă este congruentă cu poziția funcționalistă a lui Durand care recomanda ca arhitecții să ignore orice impuls pentru expresivitate și să se rezume doar la «soluționarea problemei» proiectării spațiului într-un mod eficient. A coincis cu distanțarea de proiectele teoretice ale maestrului său, desenele faimoase ale lui Étienne-Louis Boullée marcate de explicitul lor *caractère* ce conținea chiar agenda comunicării emotive și intelectuale rezulatate din emulația atmosferelor întâlnite în natură și articulate în scrierile poetice ale lui Boullée (*architecure parlante*). (17)

Mult mai târziu, Le Corbusier a reiterat poziția lui Durand în scrierile adresate tinerilor arhitecți, îndemnând studenții să folosească hârtia milimetrică și desene clare în tuș, evitând cu precădere efectele de

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

atmosferă în proiecte, în timp ce Frank Lloyd Wright a luat o atitudine opusă, deseori «dorind utilul și frumusețea atmosferei» în lucrările sale. Atmosfera este deosebit de problematică pentru arhitecții moderni pentru că este imposibil de obiectualizat. Problema apăruse deja în secolul al XIX-lea la câțiva arhitecți ai romantismului care au încercat să recupereze tehnicile expresive excluse de Durand. Rezultatul a constat în desene de prezentare făcute cu atenție pentru aceleași clădiri funcționale, dar prea puțin cu o deschidere a procesului de proiectare către *Stimmung*. Pentru arhitecții care îmbrățișează atmosfera este dificil să o abordeze direct, «imposibil de atins», după cum am spus, mai ales dacă instrumentele standard de reprezentare sunt luate ca atare, cu respingerea implicită sau explicită a temporalității prezenței ca dimensiune a percepției. După cum voi enunța mai târziu, această poziție este implicită scrierilor teoreticienilor poststructuraliști în linia lui Jacques Derrida (ca Mark Wigley) și luată ca atare în numeroase discuții privind meritele estetice ale «starhitecturii» contemporane.

Una din cele mai semnificative încercări de a include atmosfera la nivelul de design urban în Europa secolului XX a venit de la situaționiștii care au reacționat împotriva neutralității orașului modern planificat și s-au referit la «arhitectura ca atmosfere pure». Pentru Guy Debord, aceasta a însemnat diminuarea importanței clădirii în favoarea decorului capabil să producă «diferite atmosfere psihologice» care ar putea fi diferențiate în orașe. Din nou, având în vedere ambiguitatea conceptului și cu argumente din poziția sa politică și sociologică, Debord a respins repede viziunea arhitecturală a lui Constant Nieuwenhuys despre Noul Babilon, orașul mașină ce produce atmosfere discrete și schimbătoare. Pentru el, configurația atmosferelor optime era un proiect al unei societăți revoluționare, capabile să-și modeleze propriul decor de jos în sus.

Cu toate acestea, viziunile articulate de Constant (printre alții) în secolul trecut par să fi inspirat o tendință larg răspândită sprijinită astăzi de media digitală și favorizată prin arhitectura parametrică și biomorfică recentă. În acestea, toate simțurile privitorului, asumat de obicei ca un receptor «pasiv» de senzații, sunt absorbite de electronică, lumină și sunete pentru a produce emoții și «afecte». Pentru obiectivul explicit de absorbire a tuturor simțurilor, astfel de lucrări multimedia au fost în general înțelese ca arhitectură atmosferică tipică. Un exemplu memorabil este Pavilionul Philips proiectat de Le Corbusier pentru târgul internațional din 1958 de la Bruxelles (al cărui spațiu experiențial a fost conceput în mare măsură de Iannis Xenakis) și mult mai recent, Pavilionul H2O de pe insula Neltje Jans din Olanda de NOX/Lars Spuybroeck. (20) Experiența multi-senzoarială din Pavilionul Philips a fost direcționată de psihologia

behavioristă din dorința de a evoca atmosfere printr-un colaj de stimuli perceptuali ce produceau o sinestezie «forțată». Pavilionul H2O vizează crearea stimulilor (interni corporali) proprioceptivi legați de mișcarea și poziția «receptorului» care interacționează cu clădirea prin senzori și «interfețe» cu date transmise calculatorului printr-o stație meteorologică care monitorizează viteza vântului și nivelul apelor. Rezultatul este o modificare constantă a luminii și a sunetului care însoțesc vizitatorul, aparent dezvăluind ceva din esența apei.

Angajamentul voit al sinesteziei în acest tip de proiecte este interesant și, în sine, nu ridică probleme. Dimpotrivă, înțelegerea deplină a percepției ca fiind în primul rând sinestezică și a implicațiilor date de acest lucru, este un fapt intrinsec proiectării arhitecturii de calitate. Sensurile arhitecturale apar în «performance» ca evenimente; ele nu sunt menite în principal privirii voaioriste, obiectualizante sau turistice. Totuși, cuplat cu neînțelegerea adevăratei naturi a percepției și relația acesteia cu cogniția și având în vedere identificarea curentă a creierului (înțeles ca unicul organ al conștiinței) cu un calculator, lauda sinesteziei conduce la numeroase eșecuri, printre care confundarea cunoașterii cu informația și a interacțiunii digitalizate cu dialog intersubiectiv corporal. De asemenea, perpetuează o diviziune falsă între estetica emoției și cea a rațiunii. Din acest motiv, arhitectura rezultantă frizează adesea halucinația precum arhitectura emotivă care «sângerează, epuizează, schimbă și chiar sparge... înțeapă», după cum afirmă Coop Himmelb(l)au sau arhitectura vie descrisă de J. G. Ballard în scrierile științifico-fantastice: case «psihotropice» care răspund la emoțiile locuitorilor prin mișcare, schimbare și chiar ucidere. Astfel de neînțelegeri se află, de asemenea, în spatele coșmarului așa-numitei arhitecturi «inteligente» care reproduce (și îmbunătățește) ostentativ tiparele logice ale raționării umane pe măsură ce interacționează cu locuitorii săi.

§

Printre arhitecții contemporani preocupați de problematica atmosferei, Peter Zumthor iese în evidență prin exemplaritatea sa. Clădirile lui creează atmosfere care urmăresc să dezvăluie calitățile *locului* care apare ca fiind autohton, rezonând cu activitățile cărora încăperile și spațiile din proiect le sunt destinate. Modul său de lucru amintește de cel al lui Adolf Loos care a scris că un arhitect mare, un artist adevărat, trebuie mai întâi «să identifice sentimentul corespunzător efectului pe care caută să-l creeze.» Loos insistă că efectele adecvate precum «teamă și teroare într-o temniță, uimire divină într-o biserică sau veselie într-o tavernă» trebuie să fie

Scanned with OKEN Scanner

identificate cu precizie, cu toate că «ele provin din materialul și forma folosite». Într-adevăr, doar astfel poate spera atmosfera arhitecturală să ajungă imagine poetică, dobândind permanență și putere neclintită.

În scrierile sale, Zumthor corelează vădit conceptul de atmosferă cu arhitectura de calitate, explicând că : «pentru mine, arhitectura de calitate înseamnă ca o clădire să mă impresioneze.» (25) Zumthor leagă experiența atmosferei de «primele impresii», valorizând cunoașterea pre-reflexivă a minții întrupate care acționează prin percepție. «Intru într-o clădire, văd o cameră și, într-o fracțiune de secundă, simt ceva despre acestea. Percepem atmosfera prin sensibilitatea emoțiilor, o formă a percepției care lucrează extrem de repede.»(26) După ce face descrierea poetică a unei piețe într-o primăvară timpurie în timp ce stătea la o cafenea cu vedere spre piața de flori, cu un număr potrivit de oameni, o gamă încântătoare de sunete, vremea plăcută și arhitectura pe fundal, arhitectul se întreabă ce anume din această experiență îl mișcă: «Dacă înlătur piața, sentimentele dispar. Nu aș fi putut trăi acele sentimente fără atmosfera pieței.» (27) Și totuși, cum poate un arhitect să realizeze atmosfere atât de intense, capabile să susțină astfel de trăiri rezonante? Ca mulți alți arhitecți, Zumthor are tendința de a identifica astfel de stări în fotografii și picturi. Cartea *Atmosfere* este plină de asemenea exemple. De fapt, motto-ul volumului îi aparține lui John Turner care în 1844 a spus într-o conversație cu John Ruskin: «Atmosfera este stilul meu». Însă Zumthor recunoaște că proiectarea «obiectelor de uz», care este datoria oricărui arhitect, este un scop complex: aparent născându-se între calitățile obiective și așteptările subiective. (28) În timp ce «dispozițiile afective» diferite și emotive oferite de picturi și fotografii pot dezvălui intuiții importante arhitectului, natura arhitecturii ca spațiu ce înrămează acțiunile umane este totuși diferită. Există indicii în tradiția disciplinei care indică strategii care să cuprindă moduri de înțelegere, percepție și reprezentare altele decât imaginea picturală? Aceasta este într-adevăr problema pe care doresc să o urmăresc în continuare.

O învățătură esențială pe care o putem deja desprinde din rezumatul valorizării estetice a atmosferei în modernitate are în vedere calitatea arhitecturală care are prea puțin de a face cu «stilul formal», indiferent dacă trimite la trăsăturile specifice ale lucrării unui arhitect, moda sau categoria istorică. Aspecte precum coerența formală sau expresia semantică de orice fel (diferențe locale, identitate culturală, gen, ideologii, marketing și altele asemenea) pot contribui sau nu la această calitate, dar nu o pot subsuma cu totul. Cu alte cuvinte, sensul arhitectural nu se supune pur și simplu regulilor semioticii și perechii semnificate. Relația cu limba vom vedea că este de alt ordin. Nu că aceste categorii ale comunicării ar

Scanned with OKEN Scanner

fi, în sine, lipsite de importanță, dar ele trebuie înțelese ca auxiliare. Tot astfel, calitatea arhitecturală nu este aproape deloc rezultatul noutății formale care asigură că proiectele și clădirile vor ajunge în cele mai noi ziare sau site-uri. Întrucât calitatea arhitecturală este diferită de particularitățile stilului, acesta exclude reducerea la categoriile formale precum simplitate versus complexitate, folosită frecvent astăzi pentru a justifica trendul formal generat de calculator. Cu alte cuvinte, Antoni Gaudí și Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe și Friederick Kiesler, John Hejduk și Sigurd Lewerentz, Steven Holl și Peter Zumthor au creat cu toții lucrări care, deși foarte diferite fizic și tectonic, conturează trăiri armonizate cu situațiile existente care dezvăluie un scop afectiv în și prin acțiunile umane pe care le încadrează. Nu toate lucrările unui arhitect reușesc să realizeze acest lucru, dar când reușesc, acestea au un aport de o inestimabilă valoare pentru viață și cultură.

În introducerea la o antologie intitulată *Paradoxuri ale apariției* (2009), Michael Asgaard Andersen și Henrik Oxvig explorează importanța dispozițiilor afective și a atmosferelor în arhitectură. (29) Această colecție de eseuri extinde interesul discutat până acum în realitatea emoțională efemeră ce caracterizează spațiile pe care le folosim, o realitate esențială pentru sensul arhitectural. Andersen și Oxvig susțin pe bună dreptate că acest tip de conștientizare nu a fost urmărit de filosofia tradițională până relativ recent, citându-i pe Merleau-Ponty, Böhme și Gilles Deleuze. Pentru ei, rezultatul a constat într-o estetică obiectualizantă care ratează ceea ce este esențial în arhitectură.

O serie de publicații și mai recente despre acest subiect – care au apărut în răstimpul pregătirii acestei cărți – sunt animate de preocupări asemănătoare. *Atmosfere în arhitectură: despre experiența și politica arhitecturii* (2014), editată de Christian Borch, este o colecție de eseuri scrise de Gernot Böhme, Juhani Pallasmaa, artistul Olafur Eliasson și Christian Borch, susținute pentru prima dată la o conferință în 2011. (30) Atât Böhme cât și Pallasmaa insistă asupra limitărilor reducerii arhitecturii la imagini și subliniază, în schimb, importanța experienței multisenzoriale pentru atingerea adevăratului potențial al spațiilor arhitecturale și urbane. Borch impune cititorului să aibă în vedere și conotațiile politice ale atmosferelor care pot induce anumite comportamente. Într-un eseu scurt dar genial publicat în 2015, David Leatherbarrow deschide conversația cu un rezumat despre importanța conceptului, după cum s-a dezvoltat în sec. XIX, urmat de o discuție pătrunzătoare despre minusurile înțelegerii atmosferei ca simplă «orchestrare a efectelor». (31) În timp ce recunoaște importanța noțiunii în raport cu obișnuințele și cu

Scanned with OKEN Scanner

întruparea, Leatherbarrow ne avertizează împotriva reificării separate de calitățile tectonice ale unei clădiri.

Într-adevăr, provocarea rămâne să înțelegem pe deplin modul în care atmosfera poate transmite nu doar senzații și emoții trecătoare, ci și înțelesuri cognitive prin punerea în scenă a evenimentelor. Aceasta reprezintă cu adevărat problema principală pentru arhitectura care depășește estetica sec. al XVIII-lea, o disciplină care reducea cunoașterea estetică primară la gnoseologia inferioris sau «o clasă secundară de judecată».

§

Este evident că atmosfera este importantă pentru oameni în mai multe feluri și este legată de emoțiile și stările noastre. Însă având în vedere înclinația de a reveni la dihotomiile carteziene obiect-subiect, este esențial să subliniem că noi nu «proiectăm» propria noastră dispoziție afectivă asupra peisajului cultural sau natural; percepția nu este «doar» subiectivă. Mai degrabă, stările imită, în esență, locurile naturale și spațiile create de om. David Abram descrie cum diverse stări «interioare» au fost împrumutate la origine din existența pământului, acesta fiind și el capricios și schimbător. (32) Astfel, «mânia și furia înăbușitoare» sunt derivate, cel puțin în parte, din «experiența ancestrală, animală» a tunetului și fulgerului violent. În mod similar, «descărcarea emoțională» alimentată de curgerea lacrimilor își poate găsi originea în ploaie, limpezimea minții în aerul transparent și cerul senin iar confuzia interioară din experiența de a fi învăluit în ceață. «Felul în care conceptualizăm la nivel emoțional stările sau ‹dispozițiile› obiectelor este inevitabil legat de metafore ale ‹atmosferei›, ‹aerului› și ‹climei.›» Astfel, putem concluziona că, prin referire la natura însăși, contextele în care trăim au propriile «coarde care simt» și care pot fi dezvăluite în diferite culturi prin limbajul poetic. (33)

În continuare, Abram mai scrie că înainte de disoluția cosmosului aristotelic în timpul revoluției științifice europene din sec. al XVII-lea, pământul și cerul erau percepute ca o unitate interioară comună omenirii de diferite dimensiuni și calități în diverse culturi și timpuri. Acest spațiu ar fi putut fi asociat și cu un cort uriaș, un corp sau un templu, întotdeauna protejat și intim. Nu este surprinzător că arhitectura și orașele au imitat acest cosmos, nu doar latura, articularea și inteligibilitatea percepute – mai ales în tradiția occidentală după Platon – dar și stările create de atmosferă. Punerea sub semnul întrebării a acestui interior autohton de către noile concepte de spațiu din fizica clasică în urma teoriilor lui Copernic și Galilei a coincis cu o turnură spre interior în filosofia lui Descartes, nașterea subiectivității moderne. Am scris

Scanned with OKEN Scanner

înainte despre consecințele grave în arhitectură ale dizolvării cosmosului aristotelic ca punct de referință primară și în capitolele următoare voi cerceta impactul pe care l-a avut asupra atmosferei. (34)

Pentru moment, este important să observăm că, în ciuda înțelegerii de sine deseori egoiste, nu putem avea trăiri fără sprijinul exterior al contextului. Am trimis mai sus la argumentul decisiv al lui Antonio Damasio, care demonstrează că emoțiile sunt esențiale pentru cogniție; originea lor este evoluționară, potențează viața și se nasc din contactul corpului cu lumea. Din acest punct de vedere, arhitectura de calitate ar trebui să fie preocupată în primul rând de crearea stărilor potrivite emoțiilor pozitive care susțin acțiunea etică, articulată sub forma unui program narativ, implicit sprijinind o viața împlinită și sănătoasă; mai multe despre aceasta mai târziu. Chiar dacă a dispărut cosmosul ordonat și intersubiectiv, metaforicul se află pretutindeni în experiența umană asemenea metaforei centrale: *lăuntrul este în afară*. Astfel, arhitectura adevărată poate dezvălui faptul că facem parte din ceva (și viața noastră are un scop), că ne putem simți «acasă» *în* pământ: pe pământ, sub cer. Iar pentru omenire, *acasă* nu înseamnă o casă izolată, ci trebuie să fie un spațiu social al comunicării întrupate. După cum vom vedea, stările sunt eminamente comunicative, au o influență asupra *obișnuințelor formatoare* care sunt ele însele rădăcina cunoașterii perceptuale și sunt centrale primatului realității sociale. (35)

§

Arhitecții moderni, începând cu Durand, au militat deseori pentru autoreferențialitatea disciplinei. Cel mai cunoscut poate dintre aceștia, Peter Eisenman a insistat de-a lungul anilor că problemele proiectării de arhitectură sunt strict formale și sintactice; nu ar trebui să se acorde nicio importanță «programului» pentru că odată construită, clădirea există în domeniul public și poate fi folosită diferit. Chiar în 2014 a criticat proiectul curatorial al lui Rem Koolhaas pentru Bienala de Arhitectură de la Veneția cu tema «elementelor» de arhitectură și transformările lor istorice pentru desconsiderarea sintaxei ca singură problemă esențială pentru sensul arhtiectural – întrucât, după Eisenman, «o fereastră este întotdeauna o fereastră», acum sau în antichitate. (36) Dintr-o astfel de perspectivă, pare evident că valorile estetice intenționale ale arhitecturii nu trebuie să depindă de contingentul istoric sau al programului, căci cine poate nega că un templu grecesc, de pildă, își păstrează valorile arhitecturale cu toate că astăzi a devenit o atracție turistică. Această poziție reprezintă o permisiune de a face «arhitectură pentru arhitecți»,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

de a experimenta cu generarea de forme prin orice mijloace care caută cu disperare noutatea. Și totuși, în ciuda logicii aparente a argumentului, problema este departe de a fi simplă când încercăm să stabilim tactici adecvate și responsabile pentru proiectarea urbană și de arhitectură.

Visul autoreferențialității este vechi în rândul artiștilor, arhitecților și scriitorilor contemporani care încă din sec. al XIX-lea s-au luptat să se elibereze de tirania semnelor, de așteptarea ca operele lor să transmită un mesaj neechivoc pentru a primi aceeași legitimitate acordată de societate limbajului prozei științifice și științelor. Totuși, chiar și atunci când un poem este construit din cuvinte «despre cuvinte» iar nu «despre lume» (cum este cazul lui Stéphane Mallarmé), imperativul vorbirii despre «altceva» rămâne prezent. Operele din orice domeniu care nu recunosc importanța lumii culturale (istorice) sau naturale din care fac parte par deseori irelevante sau lipsite de sens. Este important să observăm că pentru o scurtă perioadă la începutul anilor '80, și Eisenman părea să înțeleagă limitările propriei poziții. Merită să citățm integral pasajul următor:

> «Nu mă mai interesează semiologia: mă interesează poetica și cred că sunt lucruri foarte diferite. În mod similar, nu mă mai interesează filosofia, ci ficțiunea. Cred că ficțiunea este mult mai filosofică decât filosofia. Nu mai simt mare legătură azi cu lucrările dinainte care se concentrau asupra sintaxei. Nu o resping și nici nu o neg. Este pur și simplu altceva... Ceea ce mă interesează acum este aspectul poetic al arhtiecturii. Oricâte propoziții arhitecturale corecte din punct de vedere sintactic am face, ele s-ar putea să nu conțină poezie.»(37)

Pentru a depăși contradicțiile și aparentele fundături ale arhitecturii moderne și contemporane, un pas important îl reprezintă includerea în ecuație a stărilor și atmosferelor. Hubert Dreyfus a fost un susținător al acestei poziții discutând într-o scriere recentă despre distincția dintre *atmosfera într-o încăpere* și *atmosfera încăperii*. (38) Acțiunile noastre pot într-adevăr să schimbe dispoziția unei încăperi; putem face o glumă, putem țipa sau dansa într-o biserică barocă, sau o putem folosi pentru evenimente care, deși departe de o liturghie iezuită, păstrează totuși ceva înrudit cu ea, precum un recital din Bach, spre exemplu. Aceste acțiuni pot varia de la a fi receptive și în spiritul dialogului cu calitățile percepute ale unui loc, până la criticism și provocare. După cum am enunțat, dispoziția neutră a unei camere moderne poate fi schimbată prin bețișoare parfumate, lumină sau chiar acustică artificială. Ceea ce vreau să spun prin asta este că utilizatorul «transformă» spațiul prin acțiunile lui / ei

întocmai precum un poem se înnoiește cu fiecare lectură, chiar fără să întorci pagina. Aceasta merge către punctul central al subiectului nostru și va fi discutat în capitolele următoare: dimensiunea temporală greu-de-surprins, dar decisivă a sensului arhitectural. Totuși, fără atmosfera oferită la început de arhitectul stilului baroc pentru o acțiune specifică omului prin sens, trăită în prezent, nicio interpretare ulterioară semnificativă nu este posibilă. Arhitecții trebuie astfel să poată infuza spațiile cu tonuri specifice ce rezonează cu acțiunile principale: vesel, trist, apăsător, familiar sau străin, agitat sau liniștit. Se poate argumenta că aceste stări sunt «inerente» precum într-o poezie; ne putem imagina un spațiu neutru, intenționat deschis oricărei stări (precum arhitectura Miesiană, un ideal preferat de modernitate) sau o colecție de încăperi cu stări specifice. Ar putea exista chiar opțiunea proiectării unor încăperi care susțin și încurajaează o gamă anume de stări potrivite cu un uz avut în vedere. În cel mai bun caz, rezultatul este un context care «are sens» pentru o anumită acțiune și dezvăluie, când «apare» arhitectura, intenția și limitările.

Proiectarea stărilor și atmosferelor potrivite pentru acțiunile omului este un subiect central al acestei cărți. Voi strânge dovezi pentru a despacheta natura fundamentală a acestei preocupări pentru sensul arhitectural și voi încerca să propun câteva strategii concrete bazate pe argumente filosofice și istorice solide. Pentru arhitectul contemporan toate problemele devin impasuri de reprezentare: cum putem «reprezenta» stările dorite prin proiectare odată ce acestea sunt identificate? Pe măsură ce tehnologiile digitale se dezvoltă și deschid noi oportunități, în special prin software, nededicat proiectării de arhitectură,(39) în general rămâne adevărat că «în lumea virtuală atmosfera generată de fundal nu se aseamănă cu atmosfera unui spațiu similar din lumea reală și, astfel, nu poate oferi niciun fel de ghidaj arhitectului.»(40) Voi vorbi mai pe larg despre această problemă într-un capitol viitor despre reprezentare, dar, mai întâi, trebuie să încerc să fac o aproximare introductivă a subiectului dispozițiilor afective în relație cu experiența trăită. Scopul meu aici va fi să contextualizez întrebările care încadrează interpretările istorice în următoarele trei capitole.

§

După cum am observat mai sus, dispozițiile nu sunt doar «subiective», ci, mai degrabă, elemente primare în experiența perceptuală, întrețesute cu *locul*, stabilind tonul pentru cogniție, acțiune, gândire. Pe lângă Hubert Dreyfus, un număr important de filosofi moderni precum Gilbert Ryle, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty și, recent, Nick Crossley și Alva

Scanned with OKEN Scanner

Noë s-au aplecat asupra acestui subiect. (41) Punctul lor de plecare este depășirea înțelegerii carteziene (dualiste) a realității; modelul cartezian nu reușește să explice în ce mod stările sunt adesea împărtășite în lumea cotidiană, unde trupurile noastre își exprimă spontan dispoziția afectivă iar ceilalți le percep și răspund la ele. (42) Merleau-Ponty numește aceasta «intercorporalitate» și afirmă: «E ca și cum intenția celuilalt sălășluiește în trupul meu iar a mea în al lui.» (43) Cercetările recente din neuroștiințe au găsit o explicație pentru acest fenomen prin «neuronii oglindă» care lucrează în creier chiar dacă facem o mișcare determinată sau vedem doar o altă persoană mișcându-se într-un mod asemănător (aceeași teorie acceptată pentru sindromul membrului fantomă). Această explicație nu trebuie însă să ne întoarcă la presupunerea că totul se petrece în creier. De fapt, după cum subliniază Crossley, miza este mult mai mare, anume primatul intersubiectivității sau «trupul social» (noțiunea că suntem agenți întrupați, iar nu minți și trupuri obiective) asupra construcției carteziene centrate pe individ a cărui identitate se află în craniu. (44)

Pentru noi, stările și emoțiile sunt întâmplări interioare generate de subiectivitate, în special din cauza limbajului afectiv folosit pentru a ne referi la ele. Când spunem, spre exemplu, că suntem «speriați» sau «mișcați», aceste cuvinte se pot referi la un număr de senzații corporale. Aceste emoții sunt, însă, întotdeauna contextuale; aceeași senzație corporală lăuntrică poate evoca un sentiment diferit în funcție de context. (45) Merleau-Ponty a rezumat astfel: pentru conștiința omului există o coincidență între interior și exterior; tristețea mea este cauzată de melancolia unei zile ploioase. Dincolo de asta, emoțiile sunt articulate de limbile naturale și trebuie să fie învățate (precum gelozia, spre exemplu) și sunt heterogene, întrucât pot implica și înclinații personale (precum introvertirea). Pe scurt, emoțiile nu se referă la diferite senzații corporale sau la «stări mentale interioare, fantomatice» ci oferă configurații specifice de senzații, comportament și dispoziție inteligibile prin raportarea lor la context, la arhitectură. (46) Prin faptul că face loc emoțiilor potrivite, arhitectura poate scoate la suprafață articulația plină de sens a activității corpului într-un context social lumesc.

Emoțiile sunt modalități de a fi în lume, *armonizări*, după cum le numește Heidegger, transformări ale trupului care operează la un nivel prereflexiv. Precum somnul, emoțiile «te cuceresc». Ele pot fi invitate, iar arhitectura poate fi de mare folos în sensul acesta, dar ele vin din exterior, precum divinitățile din Grecia antică în literatura epică sau dramatică. Atât Merleau-Ponty cât și Heidegger sunt de acord că existența noastră este întotdeauna «modelată de dispoziția afectivă». (47) Heidegger scrie: «Armonizarea... în avans determină ființa noastră să fie împreună cu altul.

Scanned with OKEN Scanner

Pare că o armonizare există deja în fiecare caz, ca să spunem așa, ca o atmosferă în care mai întâi ne scufundăm... și care apoi ne armonizează tot mereu.»(48) Asemenea atmosferei, dispoziția afectivă este împărtășită și contagioasă (precum căscatul sau râsul), după cum obișnuia să se întâmple în ritualurile tradiționale și după cum încă se mai întâmplă în zilele noastre în timpul evenimentelor dramatice, sportive sau politice.

Dispozițiile afective sunt și ambivalente,o ambivalență oglindită în arhitectura care le găzduiește. Pe de o parte, ele reprezintă modul esențial prin care suntem împreună cu alții, întrucât afectul este întotdeauna prezent în conștiință, chiar atunci când pare neutru sau rece. Astfel, dispozițiile sau emoțiile care pătrund în ființa noastră pentru a susține toate experiențele noastre, chiar și fără a fi în mod necesar recunoscute, sunt cele care ar putea să ne convingă mai mult decât toate celelalte. Astfel scrie Heidegger: «armonizările care ne acordează fără să simțim că există vreo acordare... aceste armonizări sunt cele mai puternice.» (49) Însă, pe de altă parte, întrucât vin din afară și pun stăpânire pe noi, pot fi foarte vizibile; pentru Sartre, izbucnirile emoționale erau transformări magice care îmbogățeau situațiile cu sensuri noi. (50) Astfel, acestea par să fie în afara noastră, ceea ce ne ilustrează epopeea greacă: Elena, sub stăpânirea lui Eros, a provocat faimosul război troian, dar la întoarcere soțul ei, Menelaus, nu a învinovățit-o. După cum vom afla mai târziu, Nicolas Le Camus de Mézières, primul arhitect care a considerat că este esențial să articulăm verbal dispoziția unei încăperi pentru înțelegerea sensului arhitectural, încă o asocia cu divinitățile grecești. Fie că dispoziția afectivă ne umple până la a șterge distincția dintre noi și lume sau este percepută ca ceva, o entitate separată venind din afară, racordarea la situație face ca lucrurile să devină relevante pentru noi (Homer cu siguranță credea asta): ne simțim mai împliniți și devenim participanți; viețile noastre contează. Susținerea acestei experiențe ar putea fi izbânda umilă, dar vitală (și greu de atins) într-o epocă secularizată. Provocarea constă tocmai în a înțelege exact cum se naște această posibilitate dintr-o tradiție arhitecturală profundă și autentică și cum poate fi implementată.

Dreyfus face observația că Heidegger, după ce surprinde importanța de temelie a armonizării, evocă posibilitatea locuirii în spații construite în jurul «practicilor principale» care aduc un grup laolaltă printr-o dispoziție afectivă împărtășită astfel încât acțiunea să devină o experiență încărcată de sens. Tocmai asta se întâmpla în teatrul grec în timpul sărbătorilor de primăvară din Atena clasică, o experiență descrisă de Aristotel drept *catharsis*, o formă de cunoaștere afectivă și intelectuală care orienta publicul tragediilor grecești către locul lor ocupat în cosmos, destin și politică, și care încă se mai întâmplă poate într-o oarecare

Scanned with OKEN Scanner

măsură în timpul recitalurilor ținute în Sala Filarmonicii din Berlin proiectată de Hans Scharoun, pentru a da un exemplu recent. Dispoziția afectivă «ne poate pune în legătură cu o putere pe care nu o putem controla și care scoate la lumină și ne recompensează eforturile – o putere pe care o putem, deci, considera sacră.»(51) Sentimentul că dispoziția este împărtășită creează entuziasm: fiecare individ se percepe ca parte a unui întreg mai mare, cu toate că recunoașterea integralității nu este neapărat coroborată de înțelegerea intelectuală (spre exemplu, ca în evenimentele sportive contemporane care nu sunt cu siguranță echivalentul sensului orientării oferit de tragedia greacă sau de o lucrare de artă contemporană). Dispozițiile afective sunt, într-adevăr, daruri care vin din afară și pe care nu le putem controla.Aceste evenimente sunt deseori ilustrate în filme și literatură drept «conciliante», precum o masă care începe cu o atmosferă de neînțelegere, dar care, până la urmă, îi apropie pe toți. În aceste momente se manifestă arhitectura cel mai clar, detașându-se de contextul locuit și afectul generalizat, și totuși, este importantă numai în măsura în care răspunde la tonul emotiv al existenței culturale.

Emotivitatea este întotdeauna prezentă în experiența umană și este legată de dorința sexuală. În *Fenomenologia percepției*, Merleau-Ponty explică *în ce mod suntem* conduși de impulsul sexual, cum percepția erotică nu este o reprezentare intelectuală, ci apare ca scop corporal pentru alt corp din lume; asta contează, dar, spre deosebire de animale, acest lucru nu este un instinct fix din care rezultă tipare comportamentale. (52) Sexualitatea este o dimensiune a condiției noastre de a-fi-în-lume, modelată de alte dimensiuni ale vieții sociale, dar «viața perceptuală și motrice este structurată de sexualitate». (53) Eros, forța creatoare umană și divină care împreunează și separă, este emoția umană fundamentală care se află la rădăcina dragostei, cel mai mare dintre darurile primite, după cum spune filosoful Jean-Luc Marion. (54) Potrivit lui Merleau-Ponty, cel de-al doilea impuls specific omului este «dorința de dragul de a dori, sau dorința pentru recunoaștere» care izvorăște din descoperirea conștiinței celuilalt în timpul copilăriei. (55) Astfel, se dezvoltă conștiința de sine și interdependența. Această dorință este, după cum subliniază Crossley, esențială pentru constituirea lumii sociale (Alexandre Kojève, profesorul lui Merleau-Ponty a afirmat că istoria umanității este istoria Dorințelor dorite). (56) Dorința pentru recunoaștere este tocmai ceea ce motivează «spațiul prezenței» al Hannei Arendt, trăsătura fundamentală a spațiului public și sămânța arhitecturii.

Emotivitatea reprezintă un aspect constant al mediului nostru social pentru că lucrurile au importanță pentru noi, nu doar pentru valoarea lor utilitară, dar și ca simboluri ale dorinței pentru Altul. (57) Arhitectura

Scanned with OKEN Scanner

exemplară, cea prin care viaţa izvorăşte sens, acomodează spaţiul dorinţei fără a încerca să-l destăinuie (prin confort sau prin tăinuirea deschiderii către moarte, orizontul care ne circumscrie vieţile). Arhitectura acomodează şi adânceşte dispoziţiile potrivite pentru acţiuni centrale (din păcate, nu întotdeauna apreciate în epoca amuzamentului şi a gadgeturilor) care permit oamenilor *să fie prezenţi*. Acestea variază de la o masă împreună, la o conversaţie antrenantă, la a face dragoste: acţiuni care devin obişnuinţe cristalizate într-un contact social.

Scanned with OKEN Scanner

Originile integrate ale valorii arhitecturale în tradiția europeană. Conceptul pitagoreic de armonie și echilibrul în teoria lui Vitruviu. Înțelegerea analogiei dintre muzică și arhitectură dincolo de extrapolările formale. Atmosfere muzicale în practica medievală și în teoria Renașterii. Transformările conceptelor tradiționale în perspectiva muzicalizării baroce a lumii. Descoperirea sinesteziei ca loc comun cultural la sfârșitul sec. al XVII-lea și consecințele acestuia în arhitectură.

Scanned with OKEN Scanner

Am sugerat deja că funcţia comunicativă a arhitecturii, în acelaşi timp afectivă şi intelectuală, operează în primul rând prin *atmosferele* care califică spaţiul dorinţei umane, lăsând loc acţiunilor centrale şi în cele din urmă pentru evenimente importante. Am evocat afinităţile dintre atmosferă şi aer, respiraţie şi climă, aer şi vorbire: doar acestea sugerează capacitatea arhitecturii de a dialoga intersubiectiv, descoperind *locuri* cu dispoziţii sau calităţi ce constituie receptaculele conştiinţei. Toate acestea încep să lumineze capacitatea unică, adevărată, deşi deseori ignorată sau neînţeleasă, de a imita mediul natural dintre pământ şi cer, recunoscându-i prioritatea pentru locuirea umană ca o casă unică şi *finită*. După cum voi explica mai târziu, adevărata abilitate *mimetică* este poetică, aşadar nu este reductibilă la platitudinile dezvoltării durabile sau arhitecturilor matematice sau geometrice bazate pe concepte importate din ştiinţa instrumentală (precum biomorfism sau biomimetism). Este evident că atmosferele sunt compuse din factori multipli, printre care formele şi geometriile lor, dimensiuni şi proporţii atât de familiare arhitecţilor. Însă în mod egal, şi deseori mai importante, sunt culorile şi texturile suprafeţelor, greutatea şi originea materialelor, atenţia sau lipsa ei în execuţie, caracteristicile unei variaţii de lumini: lumina continuă sau intermitentă, permanenţa relativă sau durata şi natura schimbării. Calităţile diverselor sunete, reverberaţii acustice sau absorbante, calităţi olfactive şi combinaţiile dintre ele şi aşa mai departe contribuie la fel de mult la crearea atmosferelor. Dificultatea constă în aceea că deşi e uşor să întocmeşti o astfel de listă şi câteva din caracteristici sunt relative uşor de controlat prin operaţiuni instrumentale de design, experienţa corporalităţii din care apare de fapt sensul este întotdeauna *înainte de toate* sinestezică şi de punere în scenă. Cu alte cuvinte, nu e posibil să adaugi doar o trăsătură la alta ca un factor într-o ecuaţie sau ca şi când ar fi o problemă de informatică reductibilă la o şi 1. Experienţa întregului este primară şi nu se diferenţiază de modalităţile senzoriale, fiind întotdeauna dependentă de existenţe prezente *invizibile* percepţiei în circumstanţe specifice, asemenea trăsăturilor unui sit şi ceea ce poate fi accesibil «în spatele pereţilor».

Este îmbucurător să vedem atât de mulţi artişti şi arhitecţi moderni şi contemporani care sunt preocupaţi de atmosfere, ţintind adesea «spaţiul intermediar» al unei realităţi atât de des înţelese dualist (subiect / obiect). Totuşi, în multe cazuri, producerea şi receptarea unor astfel de opere presupune ca percepţia să funcţioneze *partes extra partes* prin mecanisme senzoriale autonome, precum transmiterea «informaţiei» la creier. Indiferent de variatele preferinţe formale, de la forme ortogonale la forme organice, de la cristalin la pliat, «tectonici» simple sau complexe,

Scanned with OKEN Scanner

scopul este în mare măsură efectul dorit. Recunoscând rolul imperativ al implicării necesare transmiterii emoțiilor estetice, artiștii multimedia și arhitecții folosesc deseori atmosfere schimbătoare ca modalități de interacțiune. Aceasta poate implica spectatorii sau locuitorii, dar mult mai des nu face decât să îți solicite atenția prin efecte produse de tehnologie. Astfel, este vital să subliniem că adevărata problemă nu este o interactivitate seducătoare, efecte spectaculoase sau «schimbarea calității lichide». Deși a apărut la origine în contextul practicilor artistice ale scriitorilor și artiștilor romantici, conceptul de *Stimmung* nu s-a născut doar din reificarea unui observator subiectiv. Mai degrabă, după cum voi argumenta în capitolul 3, pentru a-i înțelege rolul în practicile artistice moderne după romantism, trebuie să înțelegem conceptul de atmosferă în lumina întregului paletar lingvistic pe care cuvântul german *Stimmung* îl avea la început. În acest capitol însă, voi arăta mai întâi cum conceptul însuși are rădăcini adânci în tradiția arhitecturală larg răspândită, în practicile și teoriile europene. Aceste considerații ne vor pregăti pentru a înțelege mai bine întregul lui potențial.

§

Fără îndoială, cititorii vor fi surprinși să afle că Stimmung, aflat la baza interesului actual pentru atmosfera de *calitate* în arhitectură, deseori asociat cu efemerul și «subiectivul», își trage seva din noțiunea pitagoreică de armonie universală și din proporțiile sale matematice «obiective» structurate de Platon în dialogul *Timaios*. Acest paradox aparent este fundamental pentru argumentele expuse în această carte. Scrierile lui Platon sunt inima teoriilor de arhitectură din corpusul occidental începând cu Vitruvius până la modernitatea timpurie; ele reprezintă o cheie de înțelegere a frumuseții și a sensului, mai ales în termenii conceptelor de armonie și proporție. Rezumatul lui *Timaios* este simplu: Demiurgul (o figură asimilată ulterior creatorului iudeo-creștin) a făcut universul cu privirea ațintită asupra perfecțiunii matematice, «muzica sferelor» evidentă ochiului curat în mișcările luminătorilor din lumea supralunară; iar arhitectul emulează această operațiune prin proiectarea de clădiri, ordonând lumea oamenilor.

Sistemul lui Platon despre «muzica sferelor» a condus teoreticienii de arhitectură de la Vitruvius până la cei de la sfârșitul sec. al XVII-lea la evidențierea rolului central al analogiilor muzicale în ceea ce privește crearea unei arhitecturi pline de sens. Analogia a captivat imaginația arhitecților și nenumărate cărți, proiecte și eseuri continuă să fie dedicate decriptării ei. Goethe a afirmat, după cum se știe foarte bine, că

Scanned with OKEN Scanner

arhitectura este «muzică înghețată», dar ce înseamnă asta, mai exact? Tendința a fost să se comaseze problematica armoniei și a proporției cu probleme de compoziție formală: «corespondența» părților unei clădiri între ele, alcătuind un întreg perfect la care nimic nu poate fi adăugat sau scos. Această perspectivă a definit deseori frumusețea arhitecturală ca sintaxă perfectă, indiferent de particularitățile elementelor constitutive și ale perioadei istorice, o definiție care a rămas valabilă chiar și după ce paradigmele arhitecturii clasiciste au fost puse la îndoială de modernitate. Voi argumenta că interpretarea aparent evidentă a analogiei muzicale este complet eronată. Se pare că am pierdut din vedere aspectul cel mai important, anume, nu rafinamentul formal, ci crearea atmosferelor. Este adevărat că analogia arhitecturii cu muzica are legătură cu frumusețea, experiența armoniei, dar dimensiunea ei esențială este sănătatea psihosomatică profund simțită. Crearea și locuirea unei asemenea arhitecturi este o experiență care se face prezentă prin intermediul acțiunii umane, printr-o viață trăită și bună ; scopul nu este contemplarea «estetică» detașată, critică sau dezinteresată.

Pentru a înțelege deplin valoarea cognitivă a atmosferelor muzicale sau armonioase și confluența calitativului și cantitativului incluse în originile lingvistice ale conceptului de *Stimmung*, este vital să păstrăm în minte de-a lungul paginilor sensul în care gândirea platonică înțelegea realitatea. Acest lucru este adevărat cu precădere în legătură cu problema delicată a apariției ideilor în *locul* / spațiul (*chora*) experienței umane (*aisthésis*). Este esențial să ne opunem reducționismului gândirii dualiste platonice (greșit înțeleasă) a culturii moderne tehnologizate pentru care *ideile* sunt, în special, entități matematice exterioare experienței trăite. Acestea sunt ideile evidențiate global de instrumentalizarea sus-jos a științei. (1) Capitolul curent se va încheie cu momentul în care Platon este greșit înțeles în scrierile de arhitectură ale lui Claude Perrault, profund influențat de interpretarea dualistă (eronată) a *ideilor* în concepția lui René Descartes.

§

Capitolul prezent urmează liniile trasate de excepționalul studiu filologic al lui Leo Spitzer despre *Stimmung*. (2) După cum ne dezvăluie Spitzer, gama acoperită de cuvântul german este impresionant de vastă, putând să semnifice atât emoții trecătoare, cât și o aprehensiune obiectivă a lumii. În plus, se pare că există o conotație muzicală constantă și continuă atașată termenului, o muzicalitate potențială prezentă în familia cuvântului alături de conotațiile intelectuale ale unității contextului și

Scanned with OKEN Scanner

sentimentelor stârnite de acesta. (3) Spitzer dezvăluie că acest cuvânt german pare deosebit de modern prin faptul de a fi fost folosit în mod curent după Iluminism, cu toate că este fundamental legat de tradițiile greco-romane și creștine care stau la temelia tuturor limbilor europene, ceea ce lui Edmund Husserl îi plăcea să numească «istoria spirituală a Europei». În accepția germană curentă de «dispoziție» sau «moment schimbător», *Stimmung* se traduce simplu prin «dispoziție» sau «atmosferă», «stare» sau «ton». Sensul predominant din perioada europeană timpurie de «unitatea dintre om și context» nu își găsește însă echivalentul deplin în folosirea modernă curentă sau în traduceri. De fapt, la origine, cuvântul nu sugera schimbare, condiție temporară, ci, mai degrabă o «acordare» fixă a minții, *armonizarea conștiinței întrupate.*

Într-adevăr, în accepția lui Spitzer *Stimmung* conține două fire semantice întrețesute, unul din gândirea antică, iar celălalt din gândirea medievală: ideile «amestecului bine-echilibrat» și «consonanța armonică». Printr-o analiză exhaustivă a dovezilor textuale din filosofie, teologie, literatură și teorie muzicală din culturile occidentale, Spitzer conchide că cele două concepte, κεράννυμι (*kerányni*, în greacă) și echivalentul latinesc *temperare* înseamnă «a amesteca sau a combina în proporții potrivite» (precum combinarea apei cu vinul pentru a obține o băutură echilibrată) și αρμονία tradus prin latinescul *concentus* sau *consonantia* cu sensul de «armonie și concert» (despre forme sau sunete muzicale), nu pot fi pe deplin înțelese dacă sunt luate separat. După cum explică Spitzer, ambele fire semnatice au fost integrate în cultura europeană și despărțite de-abia în sec. XVII și XVIII. Doar după Iluminism, concluzionează filologul, a început gândirea europeană să chestioneze sentimentul central al muzicalității aflat în inima sensului. Este important să reținem că termenul modern *Stimmung* păstrează totuși aceste două etimoane, reflectând când pe unul, când pe celălalt; acest aspect este vizibil cu precădere în anumite traduceri ale cuvântului, precum în fr. *accord* sau engl. *temper.*

Mai departe voi examina câteva momente din istoria arhitecturii și a teoriilor ei, majoritatea bine cunoscute, pentru a reaminti cititorului rolul esențial pe care ambele concepte și constelațiile de idei răsărite din ele le-au avut în conturarea sensului arhitectural. Totuși, în noua lumină îndreptată asupra conceptelor și cu ajutorul unor scurte trimiteri la istoria teoriei muzicale, conotațiile acestor teorii de arhitectură vor părea diferite de felul convențional în care sunt înțelese, încadrat de obicei de o impoziție retroactivă a noțiunilor de valoare și semnificație arhitecturală moștenite din estetica sec. al XVIII-lea. Urmărirea consecvenței și transformărilor celor două concepte de-a lungul timpului până

Scanned with OKEN Scanner

în sec. al XVIII-lea sugerează deja câteva opțiuni care se deschid în modernitatea timpurie și care sunt percepute și predate de filosofia romantică (o poveste pe care o voi continua în capitolul următor). Dar mai întâi, să explorăm mai departe cele două familii de cuvinte asociate cu *Stimmung*.

§

În sensul «amestecului bine echilibrat» (asemenea tuturor care au nevoie să facă, spre exemplu, ciment, cărămizi, vopsea sau sticlă) găsim verbul grecesc *κεράννυμι*. (4) Cognitivul *κράσις* (*krásis*) denotă «amestecul potrivit» sau «echilibrul». În latină a devenit *temperatus*, adică «temperat», «moderat» sau «în echilibru» precum, spre exemplu, climatul (atmosfera, ecologia) dorit într-un oraș care ar crea cadrul pentru o viață sănătoasă și echilibrată. *Temperies* sau «amestecul în proporții potrivite» al celor patru elemente (aristotelice) ce alcătuiesc mediul (apă, aer, foc, pământ) împreună cu toate calitățile lor dinamice (cald, rece, umed, uscat) sunt oglindite de cele patru umori pentru o stare bună de sănătate; adăpostindu-le pe acestea, arhitectura trebuie să facă față *intemperiilor*, lumii exterioare, identificate cu «vremea, temperatura sau climatul ostil(ă) sau schimbător (schimbătoare)». În primul secol d.Hr., Cicero a asociat mai departe *temperans*, «echilibru» cu *sóphrona*, «prudența», insinuând că ceva echilibrat (precum caracterul unei persoane) este și ordonat și înțelept; în sens invers, *distemperantia*, «dezechilibru» este atât «dezordine» cât și «boală» (gr. *δυσκρασία*, *diskrasía*). (5) Astfel, *temperare*, *temperantia* trimit la armonia morală și psihică dar și la armonia mediului, ilustrând reciprocitatea dintre lumea lăuntrică și cea exterioară a conștiinței și evocând sănătatea psihosomatică.

Termenul grecesc *εὐκρασία* (eukrasía) – «sănătate», «armonie», «echilibru» – rezumă obiectivele centrale ale arhitecturii după cum sunt ele trasate de la Vitruviu la epoca barocă. Echivalentul latinesc, *temperatus*, are în alcătuire tempus, «segment de timp» (gr. *καιρός*, *kairós*), etimonul cuvântului timp al tuturor limbilor moderne europene. Fiind legat etimologic de temperance (echilibru), înseamnă nu doar orice timp într-un continuum matematic al secundelor, ci «timpul potrivit sau convenabil pentru acțiune» și «măsura potrivită». Această definiție împreună cu sensul de «secțiune izolată» poate fi atât spațială cât și temporală: astfel, reprezintă rădăcina lui *templum* (*τέμενος*, *témenos*), templul fiind ceea ce «este scos din» spațiul și timpul obișnuit. *Templum* devine arhetipul arhitecturii, atât ca o clădire a templului, cât și prin desemnarea importanței ordonării în orașul antic, locul în care era așezat un gnomon pentru a traduce ordinea cardinală a cerurilor pe pământ și pentru a stabili

Scanned with OKEN Scanner

orientarea țesutului urban, acolo unde *cardo* și *decumanus* se intersectează. Datorită asocierii cu timpul, temperare (a tempera) ar semnifica «o intervenție la timpul potrivit și cu măsura potrivită» cauzată de un *σώφρον* (*sóphron*) înțelept, poate un arhitect care «ajustează, adaptează și amestecă» căutând să întărească sau să înmoaie materialele sau rezultatele. După Spitzer, noțiunea greacă de măsură și ordine inerente cuvântului *σωφροσύνη* (*sophrosíni*) implică până și cele mai mărunte și prozaice instrumente și, în cele din urmă, trimite la nevoia unui muzician de a «tempera» coardele unui instrument pentru a-l acorda.

A doua familie de cuvinte care intră în alcătuirea lui *Stimmung* provine din gr. *αρμονία* (*armonía*). Este evident că acest termen este semnificativ pentru studiul nostru întrucât *armonie* a devenit un cuvânt cheie în tratatele de arhitectură de la Vitruvius până în sec. al XVIII-lea, pe măsură ce au căutat să clarifice natura sensului și frumuseții în arhitectură : a acelei valori care este, fără îndoială, «dată prin aspect». Este important să menționăm că *armonía* era inițial o calitate a întrupării, a adaptării și îmbinării perfecte, reieșind din adânca preocupare a culturii grecești guvernând erele preclasice și clasice care și-au proiectat această preocupare la toate nivelurile: limbă, anatomie, arte figurative, muzică, artefacte (inclusiv *daídala* – obiecte și clădiri – construite de *architékton*) și ordinele militare și politice. (6) La origine, *armonía* însemna «alăturare», «acord» și chiar «îmbinare bine lucrată»; doar mai târziu a însemnat o concordanță de sunete și mai generalul «combinare sau adaptare a părților, elementelor sau lucrurilor înrudite pentru a alcătui un întreg consistent și ordonat». (7) Dimportivă, *συμφονία* (*symphonía*) funcționează «invers» pentru că împarte ordinea muzicală situațiilor și ascultătorilor.

În latină, cei doi termeni greceşti *armonía* și *symphonía* pot fi traduși prin *consonantia*, respectiv *concentus* (termenul modern «concert» redă atât *symphonía* cât și *concentus*. Spitzer menționează, de asemenea, afinitatea dintre lat. *concentus* și *temperantia* (din primul grup discutat). (8) Este semnificativ să observăm că termenul *concentus* se află și în *concinnitas*, poate cel mai important concept al teoriei de estetică renascentistă a lui Leon Battista Alberti ce rezumă preocupările lui pentru armonia proporțiilor și semnificația metaforică în arhitectură. În primul capitol am sugerat că arhitectura încadrează acțiuni centrale (riatualice, politice sau familiale) care conduc spre «înțelegere» («concordanță»). *«Concordanța»* și *«acordul»* sunt cuvinte complexe înrudite cu termenii muzicali latini folosiți de obicei cu privire la îndeplinirea situațiilor umane, situații care ne desăvârșesc și care reflectă existența sensului. Concordare se referă la «acordarea și armonizarea inimilor» (cor, cordis) și «chords» (*χορδή*, *chordí*): o dualitate care revelează reciprocitatea dintre

Scanned with OKEN Scanner

armonia psihologică și cea a contextului. În sfârșit, verbul lat. *concertare* înseamnă «a se lupta» și «a imita», redând cuvinte grecești care conțin *φίλια*, dar și *ἔρις* semnificând «armonie în dezbinare». Pentru Heraclit, *dezbinarea* (săgeata) poate fi transformată cu ușurință în lăută, ambele fiind atribute ale lui Apollo. (9) Arcul (*βιός*) se traduce prin «viață» (*βιός*), dar lucrarea lui este «moartea». Gândirea greacă putea percepe armonia în dezbinare, triumful «simfoniei» asupra vocilor discordante, potențialul pentru unitate, recunoscând în același timp spațiul «dulce-amărui» al dorinței ce caracterizează condiția omului. (10) *Con-certare* implică ideea armoniei lumii la care omul trebuie să se străduiască să se acordeze; muzica și arhitectura sunt mijloace privilegiate pentru a ajunge la acest scop. Romanii au moștenit conceptul de «concordanță discordantă» sau *concordia discors*, după cum scrie Pliniu. Posidonius, filosoful stoic genial care l-a influențat cel mai probabil pe Vitruviu, înțelegea această noțiune ca principiu cosmic de coeziune a lumii.

§

La temelia istoriei spirituale europene care culminează cu civilizația globală tehnologizată de azi se află o apreciere a rolului fundamental al muzicii ca purtătoare de cunoaștere intelectuală și emoțională. În fond, această moștenire se datorează centralității ocupate de muzică în gândirea greacă, un interes transmis atât creștinismului (prin părinții bisericii grecești și bisericii latine) și islamului (prin traducerile arabice ale textelor grecești). Centralitatea muzicii este subliniată în *Republica* lui Platon, în care inovația muzicală este interzisă pentru că modificarea legilor muzicii este văzută ca un potențial pericol pentru bazele statului. (11) Cel care este *poietís*, creatorul, este poet și compozitor, ghidat în fond de forțe exterioare (divinități). Prin acest aspect, *poietís* se deosebește foarte mult de *dēmiourgos* (sculptorul), care este mai mult un meșter și mai apropiat de *vánausos* (tehnician). Techné-poiésis, «creațiile de arhitectură», au fost curând recunoscute ca rezultat posibil al ambelor moduri de acțiune. Această dualitate reflectă complexitățile statutului arhitecturii interconectată cu ordinea instituțiilor religioase și politice și raportată în întreaga istorie occidentală în diferite moduri la artele mecaniciste și la cele liberale.

Democrit afirmă că esența fericirii omului constă în «armonie»; cântatul din fluier, scrie acesta, este remediul pentru majoritatea rănilor trupești. (12) La aritmetică, astronomie și geometrie a adăugat muzică, completând grupul de discipline matematice perfecte care cuprindeau *cuadriviumul* artelor liberale clasice. Cu toate acestea, legătura dintre

Scanned with OKEN Scanner

aceste discipline și mediul fizic al experienței trăite zilnic nu a fost niciodată luată ca atare. În general, filosofii antici recunoșteau că perfecțiunea aparținea minții (și tărâmurilor supralunare ale mișcărilor planetare) și nu lumii ființelor existente pe pământ. De aici rezulta că artefactele puteau doar să aproximeze o astfel de perfecțiune prin imitație, în special prin meșteșugurile în care armonia era prioritară, precum muzica și arhitectura. Cu alte cuvinte, o disciplină geometrică ca cea a lui Euclid nu echivalează «spațiul euclidian» cu cel în care locuiesc oamenii; gânditorii antici nu credeau că oamenii existau în spațiul euclidean. Totuși perfecțiunea geometriei evoca posibilitatea locurilor omenești ca atmosfere armonioase. De fapt, Democrit preferă să evidențieze atingerea perfecțiunii prin proporția potrivită sau *echilibrul* celor patru elemente. Deloc surprinzător, Vitruviu îl menționează la începutul discuției despre materialele din arhitectură concepute ca amestecuri dinamice ale celor patru elemente aristotelice. (13)

În forma sa timpurie, concertul muzical – sau contextul armonios, echilibrat și înduioșător – nu era un spectacol pe o scenă îngustă adresat celor dornici de *entertainment*. Era, mai degrabă, o melodie articulată zi și noapte de natura bine ordonată, eventual redată de comunitatea umană. «Concertul stelelor» nu este o simplă metaforă ce își are originea în spectacolul muzical după cum credem astăzi ; inițial, noaptea însăși oferea concertul, uimitorul «dans al stelelor» platonic era cel care vrăjea și seducea omul când acesta își întorcea privirea către cer; acesta era evenimentul din *Timaios* care evoca originea filosofiei și a artelor. (14) Armonia este dată înțelegerii omului în contemplarea cerurilor, o experiență sinestezică ce curpinde toate simțurile, nu doar de dragul distracției sau pentru adrenalina efectelor, cum ne putem închipui cu ușurință astăzi, ci ca o aliată a sufletului în căutarea ordinii. Platon a echivalat sufletul lumii cu lumina, emanând din luminătorii cerului și împărtășită de ochii noștri pentru a permite vederea și cu binele (*agathón*). Astfel, l-a aliniat cu armonia lumii, nu cu armonia lui Democrit identificată în elementele fizice, ci cu o armonie imaterială și matematică prezentă în mișcările regulate astrale care vor intra ulterior în neoplatonism și creștinism ca aspecte ale lui Dumnezeu. Archytas din Terentum, un prieten pitagoreic al lui Platon, începuse ceea ce credea că sunt legile fizice exacte ale scării armonice în succesiuni de raporturi – relația dintre lungimea corzilor și tonul (2:1, octavă; 3:2, cvintă; 4:3 cvartă, etc). Pentru el, matematicile și muzica erau «discipline surori». (15) Platon folosește exact aceleași proporții pentru a stabili o nouă cosmogonie, o istorie despre originile și ordinea cosmosului și conținutul lui adus la ființă de un Demiurg inspirat de muzică (și matematică). Această istorie, complet diferită de genealogia

Scanned with OKEN Scanner

divină din sec. VII î.Hr. scrisă de Hesiod, aplica aceste proporții rezonanțelor localizate dintre sufletul divin al lumii, mișcările regulate ale cosmosului (*physis*, mediu) și mintea omului (*psyché*). (16)

Tetracordul – numărul patru în cosmologia pitagoreică – era perceput ca având o funcție vitală, baza «*tetraktysului* sacru». Starea echilibrată a sufletului, trupului și universului depindea de combinarea armonioasă dintre cele patru elemente și formele lor dinamice înțelese drept calități ale căldurii, frigului, umezelii și uscatului. (17) Aceste patru calități fundamentale ale lui Heraclit, odată combinate, alcătuiau corpul omenesc și climatul. Din acest motiv, temperamentul și temperatura, sănătatea personală și climatul comportă conotații ale echilibrului (*eukrasía*). *Krásis* sau *temperantia* relevă dorința de a reconcilia forțe opuse, «ura și dragostea» lui Empedocle, în continuarea învățăturii grecești despre temperamente care a devenit cea mai explicită în medicina lui Hipocrate și Galene (patologia umorilor). *Eukrasía*, «calitatea sufletului lumii» a fost identificată de Cicero cu soarele în Visul lui Scipio, textul care a introdus teoria pitagoreică a armoniei sferelor în creștinism. După cum am sugerat, romanii au folosit un număr de termeni pentru a exprima armonia: *temperans*, *concentus* (concinere), *convenientia* și *consensus* (*consentiens*), dintre care ultimul face desori trimitere la terminologia antropomorfică. (18)

§

Vitruviu a scris tratatul de arhitectură în jurul anului 25 î.Hr., la câțiva ani după moartea lui Cicero. Textul este faimos pentru că este singura sursă clasică rămasă care pune în context teoria arhitecturii, cu toate că Vitruviu menționează numeroase surse precedente. Indiferent de gradul de sofisticare intelectuală a autorului, care a reprezentat o sursă de dezbatere, cartea dezvăluie *armonia* și *temperentia* ca obiectivele finale ale arhitecturii, obiective ce caracterizează semnificația și valoarea ei pentru societatea umană și rolul ei de context comunicativ care încadrează acțiunile semnificative. (19) Printre cei pe care îi citează ca precursori se află învățătura pitagoreică, scrierile lui Heraclit, Democrit și Epicur, pe lângă lucrările lui Platon și Hipocrate. A fost, de asemenea, influențat de Cicero și probabil mai îndeaproape de interpretările stoice ale filosofiei grecești care tindeau să reducă distanța dintre ideal și disciplinele matematice și aplicațiile lor. Geminus din Rodos, spre exemplu, care a scris între aprox. 73–67 î.Hr., credea că există două tipuri de matematici: inteligibile și perceptibile. Printre cele din urmă, acelea care pot fi experimentate perceptibil, el enumeră discipline dominate în mod evident de geometrie,

Scanned with OKEN Scanner

precum astronomia și optica, incluzând practicile legate de muzică și arhitectură, precum canonica, geodezia și mecanica. (20)

O lectură atentă a primei cărți dezvăluie observații importante care susțin interpretarea noastră a poziției lui Vitruviu. Tratatul său nu se referă la producția tehnică eficientă, compoziția formală sau inovație. Dimpotrivă, felul în care folosește *raportul* sau *discursul* descoperă principiile grecești de *theoría* (lat. *contemplatio*) pe care le împărtășește, recunoscând prioritatea ontologică a armoniei cosmice (în *corpusul* scrierii sale Vitruviu include o carte întreagă despre astrologie [cartea a noua] și mijloacele de transpunere a ordinii geometrice a cerurilor pe pământ prin intermediul cadranelor solare). În cartea întâi, care descrie natura cunoștințelor arhitectului, Vitruviu subliniază importanța disciplinelor matematice și gramaticale (artele liberale preluate de la Cicero) necesare realizării potențialului comunicativ al lucrării arhitectului. Teoria este folosită ca mijloc de către arhitect pentru a-și alinia lucrarea cu ceea ce este important, pentru a crea lucrări care să răspundă ordinii naturii date; Vitruviu insistă că teoria este aceeași pentru doctor ca și, spre exemplu, pentru arhitect, deoarece are legătură cu știința de a orienta acțiunea. Prin natura ei, teoria este «contemplativă», aspect esențial pentru un arhitect care, asemenea Demiurgului platonic din *Timaios*, nu scapă din vedere perfecțiunea pentru a aduce la ființă lucrarea sa prin imitația cosmosului. Scopul unei astfel de teorii este *sophía*, numită și «înțelepciune teoretică», o combinație între nous, «abilitatea de a discerne realitatea» și epistéme, un tip de cunoaștere construită prin raționamente logice ce poate fi învățată și care ulterior va fi echivalată cu știința. Se referă la adevăruri universale, precum fundamentul matematic al armoniei (proporțiile) în proiectare. O astfel de teorie nu este însă nici tehnică prescriptivă, nici știință aplicată; practica reală a arhitecturii nu a fost niciodată înțeleasă ca «aplicare» a unei astfel de teorii. Mai degrabă, *faber* și *techné* (facere și tehnică) au izvorât din talent și competențe dobândite, devenind o cunoaștere ireductibilă a corpului, moderată de o *cunoaștere practică* considerată, de asemenea, diferită de *theoría*.

Într-adevăr, această ultimă formă de discurs corespunde mai mult «filosofiei practice» a lui Aristotel care constituie o modalitate de a articula *phrónesis*-ul sau «înțelepciunea practică» sau «înțelepciunea în acțiune» prin redarea unor povestiri. Cunoștințele practice care conduc spre *phrónesis* implică, de asemenea, o capacitate de gândire prudentă pentru a lua în considerare acțiunile care pot provoca efectele dorite. Aristotel afirmă că *phrónesis* nu este doar o aptitudine (*techné*), întrucât presupune abilitatea atât de a atinge un anumit scop, precum și de a reflecta și de a cauza rezultate pozitive în concordanță cu obiectivele

Scanned with OKEN Scanner

generale ale unei vieți bune: stabilitatea necesară în politica de bună calitate. Aceasta reprezintă dimensiunea etică a acțiunii.

În capitolul 2 al cărții, Vitruviu descrie termenii și operațiunile esențiale pentru o arhitectură bună. El reiterează convingerea grecilor că arhitectura trebuie să imite articularea armonică a cosmosului supralunar. Existența umană apare în lumea sublunară, într-un univers de perpetuă generare și degradare. Numai prin realizările artelor și meșteșugurilor (*techné-poiésis*) și, în mod special, prin *mimesis* lumea poate întruchipa armonia matematico-muzicală a lumii supralunare. Acesta este rolul artelor expresive și constructive precum muzica și poezia și, în special, al arhitecturii: ele dezvăluie, în spațiul acestei existențe mărginite, o ordine în analogie cu cea a cerului prin imitarea «dansului astrelor divine». Astfel, Vitruviu insistă asupra importanței ordinii, *dispositio* (gr. *taxis*), bazate pe proporții și folosind termeni precum «comensurabilitate» (gr. *symmetria*) și «euritmie» pentru a descrie cum părțile bine îmbinate pot contribui la experiența armoniei. (21) În același capitol, face imediat trimitere la dificultățile actualizării acestor armonii în lumea sensibilă: sollertia, «o inteligență practică șireată» (gr. *métis*) este esențială pentru a face toate ajustările necesare pentru ca lucrările să transmită armoniile perfecte dorite, în special având în vedere natura particulară a operelor și slăbiciunile asociate cu vederea omului predispusă la distorsionări din cauza condițiilor contextului, amplasamentului elementelor percepute și altele asemenea.

Apoi, rezultând direct din această clasificare importantă, Vitruviu descrie «tipuri de proiectare» pe care le asociem azi cu formele standard de reprezentare arhitecturală, în special planul și elevația. Dar pentru el, acestea sunt mai degrabă ca amprente și urme sensibile, decât ca secțiuni sau proiecții: formele de reprezentare binecunoscute în zilele noastre. Deși am vorbit altundeva despre problemele reprezentării,(22) trebuie să subliniez că Vitruviu nu vorbește despre desene așa cum ne gândim noi. Totuși, aceste *idéai* (gr.) puteau fi exteriorizate, scopul final al arhitectului fiind unul performativ. Adică arhitectul era responsabil, în fond, de crearea contextului pentru comunicare, în special a «spațiului prezenței» publice, sub forma unor atmosfere adecvate la diferite acțiuni centrale care alcătuiau viața culturală. Vitruviu încheie capitolul cu o discuție lungă despre «corectitudine», decor, gust, legate de ornament, veșmântul pe care arhitectura trebuie să îl poarte pentru a funcționa cu adevărat în spațiul public. În acest capitol discursul său se îndreaptă către povestirile preluate din diferite tradiții, o formă de filosofie practică care implementează phrónesis aplicată problemelor importante legate de sens și de adecvarea clădirii la contextul natural și la situații culturale (acțiuni centrale

Scanned with OKEN Scanner

ca programe) precum ornamentele potrivite pentru coloanele din temple în funcție de divinitățile ocrotitoare ș.a. Este important de remarcat că, deși la suprafață considerațiile sunt redate ca probleme formale și ne pot părea arbitrare, numerele incluse în proporții ca și cuvintele care compun aceste povestiri acționează în concert. Ambele dezvoltă felul anume în care arhitectura comunică, cum poate imita cosmosul prin arhitectul care își sporește sophía în căutarea armoniei. Împreună, contribuie la angajamanetul arhitecturii față de emoțiile noastre într-un loc anume și cu un program anume, echilibrat prin phrónesis.

Într-adevăr, pentru Vitruviu armonia reprezintă calitatea fundamentală a frumuseții (*venustas*), ad litteram însemnând atracție sexuală: o dispunere de părți care seduce utilizatorul / privitorul și creează un spațiu signifiant și «bine-acordat» pentru activitățile umane, *atmosfera potrivită* care oferă, la rândul ei, o viață completă, sănătoasă și cu sens. Astfel, este de neconceput să interpretăm celelalte două celebre calități ale arhitecturii identificate în capitolul al treilea din tratatul lui Vitruviu – «soliditate» sau «trăinicie» și «comoditate» sau «utilitate» ca valori independente legate de ingineria sau planificarea construcției. (23) În schimb, toate sunt aspecte ale sensului, contribuind la experiența armoniei. Am stabilit că verbul latinesc *concertare* înseamnă atât «a (se) lupta», cât și «a imita»; el conține rădăcinile grecești *phília* și *éris*, «armonie în neorânduială», ceea ce semnifică posibilitatea unității acceptând simultan spațiul dulce-amărui al dorinței. (24)

De asemenea, tot în acest capitol Vitruviu enumeră cele trei tipuri de artefacte care se califică drept arhitectură – clădiri, mașini și gnomoane – o combinație aparent enigmatică dacă le privim ca obiecte moderne. O mașină în contextul *physis*-ului viu (în opoziție cu o mașină modernă în lumea naturală, ea însăși concepută ca mecanism sensibil) este, de asemenea, responsabilă, nu altfel decât o clădire, să dezvăluie lucrările armonice ale luminătorilor cerești guvernați de *mathémata*. În sfârșit, gnomonul este esențial pentru a lega de pământ sarcina arhitectului, tocmai prin așezarea literală pe pământ a ordinii dansului astrelor divine.

Gnomonul este, de fapt, cheia prin care putem explica tranziția la capitolul următor și la ultimele din cartea întâi care tratează subiectul orașelor. La suprafață, acest lucru pare să fie o schimbare bruscă a dimensiunilor, trecând direct de la educația arhitectului și principiile elementare de arhitectură la probleme de design urban, dar așezarea este perfect inteligibilă dacă avem în vedere considerațiile menționate mai sus. Vitruviu este preocupat în primul rând de existența ordinii potrivite în ce privește toate operațiunile de construire, pentru ca viața să fie sănătoasă, frumoasă și dreaptă. Astfel, *templum*-ul arhitecturii (terenul elevat

Scanned with OKEN Scanner

din mijlocul *cetății*) trebuie stabilit, la care gnomonul sau «urmăritorul fantomatic» stabilește legătura dintre armonia cerului, în special cele patru puncte cardinale (nord, sud, est, vest) și ordinea spațiului urban, locul oamenilor. Odată stabilită această ordine, *cardus* și *decumanus* pot fi trasate, limitele pot fi făcute, ușile amplasate, colțurile marcate clar, iar clădirea poate continua. Ordinea muzicală preluată din dansul astrelor divine simbolizează evident *armonía* cosmică, dar este în egală măsură legată de experiența naturii și anume, a aerului, a *atmosferei*. Ea este legată de vânturile invizibile (răsuflare, spirit) care activează calitățile schimbătoare, pozitive și negative, în locuitorii urbani: *temperantia*.

Ultimul subiect este foarte important pentru Vitruviu în accepția căruia înțelegerea și atenția acordată direcției vânturilor sunt fundamentale, întrucât ele actualizează amestecurile de cald, rece, umed și uscat. Vitruviu preia din medicina greacă a umorilor convingerea că boala provine din afară, din *intemperies*, și afirmă că *echilibrul* atmosferic (ceea ce azi am numi «stabilitate ecologică» sau «homeostază biologică») este esențial pentru a asigura viața bună și că arhitectura orașului trebuie să atingă acest obiectiv. Să nu uităm că în medicina pitagoreică, muzica era considerată cel mai bun remediu pentru afecțiuni, deoarece problema era armonizarea dintre trup și suflet, un concept reluat în Renaștere de Marsilio Ficino printre alții. (25) Indiferent de specificitatea stilistică și simbolică a arhitecturii clasice care răspundea în mod evident obiceiurilor și valorilor diferite din Roma, contrar drepturilor și libertăților personale primite în urma Revoluției franceze, întrezărim în această preocupare interese comune; iar aceasta este ceea ce doresc să scot în evidență. Este deci puțin surprinzător că o traducere germană timpurie a lui Vitruviu făcută de Rivius în anul 1547, *Baukunst*, folosește formularea concent der *Stimmung* în legătură cu cartea a doua, capitolul doi al tratatului. Potrivit lui Spitzer, expresia se referă la «temperamentul» muzicii cauzat de acordare și este identificat cu «armonia simetriei», subliniind posibilitățile muzicale ale termenului *commodulatio* folosit de Vitruviu. (26) Vom explora importanța unei muzicalități sporite evidentă în teoria arhitecturii Renașterii și Barocului târziu după un scurt ocol prin Evul Mediu.

§

Deși recunoștea prioritatea ontologică a cerurilor, Aristotel era sceptic cu privire la sufletul armonic al lumii despre care vorbește Platon. Cu toate acestea, el înțelegea prietenia ca un recital muzical ce rezultă din acordarea dintre două suflete. Acest concept de *philia* a fost adoptat de

Scanned with OKEN Scanner

părinții bisericii creștine. (27) Pentru creștini, o problemă importantă legată de starea de bine și posibila mântuire în viața de apoi o reprezintă sentimentul de *caritas*, construit pe bazai unei analogii între muzică și iubirea creștină care este, cu adevărat, natura ordinii universului. (28) Ambrozie a descris în sec. IV ziua a treia a genezei în *Hexameron*, încorporând conceptul grecesc de armonie a lumii, entuziasmat de lumea frumoasă și bună care conduce spre Dumnezeul transcendental. (29) După Spitzer, Ambrozie este cel căruia îi datorăm imnurile creștine, un răspuns în sunete și gânduri la harul divin prin care cântările de slavă ale oamenilor se adaugă muzicii naturii, ambele fiind sacre. (30) Aceasta nu este altceva decât o încarnare a muzicii despre care au speculat grecii – însăși armonia lumii – o realizare importantă continuată în tradițiile muzicale europene de mai târziu. (31) Creștinii au înlocuit dansul astrelor divine cu dansul îngerilor și asfel, părinții greci ai bisericii au introdus în cult dansurile ritualice numite *choreia*. (32)

Spre deosebire de Ambrozie, Augustin de Hipona, aproape contemporan al său, a întors problema armoniei către «interior». În concepția lui Augustin, numai conștiința de sine a omului sprijinită pe temeiuri temporal-ritmice, ar putea duce la o intuiție a armoniei lumii și a lui Dumnezeu. Acesta se plasează în continuarea gândirii platoniciene prin asocierea Dumnezeului iudeo-creștin cu Demiurgul, totuși în cosmologia lui, El era atât *Archimusicus* cât și *Architectus* capabil să creeze lumea *ex nihilo*. Țitera Lui era un instrument monocord iar armonia o secvență de timp determinată de număr; percepția este plinătate temporală mai degrabă decât plinătatea spațială a lui Ambrozie. (33) În starea de purgatoriu în care ne aflăm azi, așteptând ceea ce părea atunci a doua venire iminentă a lui Hristos, Augustin evidențiază existența lumii lăuntrice, mai apropiată, după cum voi demonstra în capitolul următor, de noțiunea romantică de *Stimmung* expusă în vederea contextului imediat *nonpoetic*. În mijlocul haosului iscat de renașterea Imperiului Roman, Boetius a scris în sec. V că muzica, *musica humana*, este atât de firesc unită cu noi încât nu ne putem elibera de ea nici dacă vrem.

Să ne amintim de ambivalența medievală privind arhitectura și lucrările omului reflectate în cele două cetăți ale lui Augustin, cetatea purgatoriala a omului și cetatea cristalină și perfect cubică a lui Dumnezeu, după cum este descrisă de Ioan Evanghelistul în Apocalisă (Ap. 21 – 22:5): cetatea diafană care va coborî din ceruri la sfârșitul veacurilor. Zidarul foarte priceput este întotdeauna o unealtă a Dumnezeului *Architectus*, care Își comunică intențiile prin episcop sau stareț, iar lucrarea lui se bazează pe proceduri geometrice, nu pe numere. În timp ce datorită perfecțiunii cubice și circulare Cetatea ideală a lui Dumnezeu descrisă în

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte poetice poate fi închipuită, desenată și dorită, catedrala (*urbs* sau *ecclesia* creștină) rămâne mereu neterminată.

Ideea lumii armonice, în care muzica simbolizează totalitatea lumii, a fost o prezență constantă în Evul Mediu. Este, totuși, important să subliniem afinitatea muzicii cu *aritmetica* în *quadrivium*, o grupare consolidată de Boetius în sec. v. Tradiția pitagoreică insistă asupra relaționării muzicii cu «mulțimile», cu cele patru numere (gr. *arithmós*) discrete (naturale), în opoziție cu «dimensiunile», măsurătorile continue și iraționale ale *geometriei* cu aplicații directe în lumea oamenilor. Această supoziție a fost incontestabilă până la lucrarea matematică a lui Nicolas Oresme (sec. XIV) și experimentele muzicale ale lui Vincenzo Galilei (sec. XVI) care au născut în cele din urmă o concepție științifică modernă a intervalelor muzicale precise între cele 12 semitonuri ale unei octave pe o scară pentatonică măsurată prin frecvențe. (34) Această perspectivă relevă distanța de netrecut care se presupunea că există între lumea perfectă supralunară și sfera coruptibilă sublunară în cosmologia medievală creștină / aristotelică. Providența amestecase tonurile astfel încât muzica, deși rațională, rămânea misterioasă, devenind un memento al adevărurilor (creștinismului) în cele din urmă inaccesibil minții omului. (35) Chiar și Pitagora, după cum spune Boetius în redarea poveștii despre înțeleptul antic care a descoperit armonia muzicală pe când se afla într-o fierărie, a recunoscut un «al cincilea ciocan» în ansamblu care emitea «o singură consonanță din sunete diferite» – totuși era un ciocan în disonanță cu celelalte, unul care nu avea o masă proporțională cu celelalte și care nu putea fi redus la niciunul din primele patru numere naturale care divizau monocordul, fiind din acest motiv înlăturat de filosof. (36) Practica muzicală medievală a rămas atașată de monocord: o succesiune de tonuri conduse de intervale între primele patru numere naturale. Cu toate acestea, în sec. al. IX-lea, Ioan Scotus Eriugena putea defini muzica de *organum* ca polifonică, comparând-o cu noțiunea de «disonanță în consonanță» în întreaga creație. Teodiceea lui Eriugena se bazează pe armonia lumii, pe proporțiile muzicale înrădăcinate în simțământul lăuntric al omului, o sensibilitate transcendentală care ne ajută să simțim dulceața armoniei. (37)

Marile catedrale gotice din sec. XII și XIII apărute ca o sinteză unică de arhitectură în contrast cu elaborări anterioare ale formelor romanice vechi sunt deja o manifestare a încrederii crescânde a umanității europene care dă formă materială Cetății neterminate a lui Dumnezeu. Iminența Apocalipsei este amânată, iar pe fondul creșterii culturii urbane, a universităților și a noilor ordine monahale, credința creștină în posibila perfectibilitate a creației lui Dumnezeu de către om și lucrarea lui au căpătat

Scanned with OKEN Scanner

o nouă semnificație. Acest lucru este evident în scrierile lui Hughes de St. Victor, spre exemplu, care a valorificat în mod explicit meșteșugurile ca modalitate de mântuirea a oamenilor. (38) Marile biserici gotice sunt impresionante, în comparație cu predecesoarele romanice, prin crearea unor contexte miraculoase, străbătute de o luminozitate stinsă, ca a unor nestemate, înălțate inexplicabil și etalându-și coerența structurii. Originea neo-platonică a metafizicii luminii gotice (prin asociere cu scrierile lui Dionisie Areopagitul) a fost adesea scoasă în evidență. (39) Totuși, asumându-și întunericul absolut supraluminos și incomprehensibil al lui Dumnezeu (și a muzicii Lui), suportul material oferit de arhitectură – lucrările în piatră, mobilierul, ferestrele și artefactele religioase precum relicve și relicvarii – au devenit indispensabile pentru ascensiunea sufletului către întâlnirea cu Dumnezeu.

Acest aspect este evident în scrierile Abatelui Suger despre renovarea bisericii abației St. Denis, prima clădire în care arhitectura goică a fost implementată în întregime: o realizare remarcabilă care a fost studiată din multe puncte de vedere, de la cel politic la cel estetic. (40) Suger scrie cu elocvență despre puterea anagogică a materialelor lucrate de meșteșugari pentru luminarea creștină. (41) Într-un studiu recent, Jason Crow a subliniat importanța prelucrării pietrei înseși în această realizare, analogă cu transmutarea unei *prima materia* elementare. (42) Aceasta este o ars (*techné-poiésis*) realizată prin procese geometrice și alchimice care echilibrau materialele terestre prin «tăiere, modelare, forjare, turnare, depunere și lustruire pentru apropierea de materia inefabilă a cerurilor.» În cele două documente despre administrarea și sfințirea bisericii, Suger descrie finalizarea lucrului la «piatra perfectă». Crow speculează că meșteșugul se desfășoară în analogie cu felul în care Hristos s-a întrupat pe pământ, devenind ființa exemplară cu două firi și transformându-Și împărăția într-o nestemată strălucitoare. (43)

Catedralele gotice, adevărate centre ale vieții urbane medievale, au fost esențiale pentru sănătatea fizică și spirituală, cuprinzând toată cunoașterea socotită necesară pentru mântuire, precum Scriptura în sine sub formă de Biblia *pauperum*, și care putea să rezoneze cu muzicalitatea sufletului uman. Totuși, este necesar să subliniem că doar prin acțiuni ritualice armoniile cerești deveneau pe deplin vizibile. Acest lucru este cel mai explicit expus într-un paragraf scris de Suger despre sfințirea bisericii lui, în care evocă neorânduiala mulțimilor în vechea clădire înghesuită pe care o moștenise: corpuri înghesuite unul lângă celălalt, mișcându-se și amestecându-se într-un mod violent și turbulent. Însă în timpul sfințirii, tuturor participanților li s-au atribuit locuri și au urmat

Scanned with OKEN Scanner

coregrafia stabilită. În timpul slujbei de sfințire, Suger a creat o adevărată *choreia*, un dans cosmologic:

> «Ați fi putut vedea – după cum cei prezenți au și văzut, cu multă cucernicie – cum un alai de asemenea mari pontifi, îmbrăcați în veșminte albe, splendid împodobiți cu mitre pontificale și orfreie prețioase înfrumusețate cu ornamente circulare, înconjura potirul cu crucile în mâini și invoca numele lui Dumnezeu prin rugăciuni; cum oameni atât de admirabili și luminoși sărbătoreau nunta Mirelui Veșnic cu atâta evlavie încât regele și nobilimea care au participat credeau că se afla în fața unui cor ceresc, iar nu pământesc, al unei ceremonii divine, iar nu omenești.» (44)

Pentru Hugh de St. Victor, sfințirea a oferit o epifanie întrecută doar de întruparea lui Dumnezeu. (45) Obiceiurile medievale dezordonate puteau fi temperate prin clădiri bine lucrate, dar doar prin astfel de ritualuri se putea întâlni corul ceresc cu omul, iar *armonía / concentus* devenea evidentă în lumea pământească. Rolul bine documentat al misterelor ritualice în reorientarea și acordarea vieții urbane medievale în timpul serbărilor liturgice din orașe, asociate de obicei cu Paștele sau Crăciunul, este o dovadă în plus a acestui lucru. (46)

§

În Renaștere, arhitectura a preluat sarcina de a construi un context armonios mai stabil și mai cuprinzător pentru viața dusă pe pământ. Spre deosebire de Antichitatea clasică, cultura Renașterii dublată de componenta creștină și-a întărit credința într-o lume creată de un Dumnezeu rațional și omnipotent și dată spre folosință omului (*propter nos*); noțiunea susținea presupusa afinitate dintre rațiunea omenească și cea dumnezeiască, atât pentru a înțelege creația lui Dumnezeu (un cosmos rațional și muzical, după cum l-au definit Copernic și Kepler), cât și pentru a construi o lume a oamenilor rezonantă prin rolul arhitecturii și al artelor în configurația orașelor. Arhitectura și pictura, guvernate de proporții numerice și de proporționalitatea dată de *perspectiva artificialis*, trebuia să compună un cadru propice pentru viața oamenilor, darul sacru al nașterii aflat însă mereu în mâinile destinului (*Fortuna*), aliniind voința liberă la ordinea divină a cerurilor. Obținând același statut ca cele șapte arte liberale inițiale, arhitectura a devenit un mijloc principal de cunoaștere de sine, permițând oamenilor să participe la lumina și muzica divină. Chiar și spațiile publice puteau fi imaginate ca încăperi exterioare, iar fațadele

Scanned with OKEN Scanner

ca tablouri: cum se vede, spre exemplu, în piața principală din Pienza (sec. xv) sau în Piața Capitoliului proiectată de Michelangelo (sec. xvi).

În timp ce textele Renașterii privind arhitectura sunt eterogene în interesele și formele lor, variind de la teoria discursivă la narațiunile fictive și la alte texte mai didactice, toți autorii sunt de acord asupra poziției privilegiate a arhitecturii, care poate să contribuie la crearea contextului armonios necesar acțiunii omului. Leon Battista Alberti, recuperând și «corectând» corpusul teoretic al lui Vitruviu prin interesele sale umaniste în scrierea *De re aedificatoria* (1452) recunoștea posibilitatea de a traduce experiența frumuseții lumii zidite de Dumnezeu în lumea construită. În termenii lui, *musica mundana*, după cum există întrupată în culorile florilor sau în forma unui trup tânăr, trebuia să fie introdusă în procesul de creație prin *lineamenta*, care înseamnă literalmente «a desena linii cu ochii minții», ideea sau conturul geometric ce compune fațada unei clădiri. Prin analogie cu fața umană, fațadele închipuiau forța expresivă a clădirii și trebuiau să aibă proporții armonioase prin folosirea primelor patru numere naturale (de la Pitagora). Acesta scrie: «Frumusețea este o armonie a tuturor părților în orice subiect apare, compusă din proporții și relații la care nimic nu poate fi adăugat, scăzut sau schimbat decât în rău.»(47) Pentru Alberti, armonia era guvernată de număr (gr. *arithmós*), cuprinzând «toată muzica» unei clădiri, număr care se desfășoară în trei condiții: *numerus* (numărul calitativ perfect din minte), *finitio* («dimensionarea reală» din lumea sensibilă) și *colocatio* («plasarea-în» ce evocă «corectarea» sau echilibrul (*temperance*) pentru a ține cont de sit și de alte condiții specifice). (48) Alberti preia poziția lui Vitruviu în privința conceptului de decor, la care îl adaugă pe cel de ornament (*ornamentum*) la frumusețe (*pulchritudo*) ca pe un element constitutiv al sensului arhitectural conceptualizat ca «veșmântul» unui corp frumos, necesar pentru apariția în public. (49) *Ornamentum* este articulat de coloanele clasice și de elementele specifice, de detaliu care sunt, de asemenea, guvernate de proporții și care poartă în sine *dispoziții afective* de la *gravitas* (doric) la *festivitas* (corintic sau compozit), contribuind la contextele potrivite pentru acțiuni umane adecvate poveștilor spuse de clădiri. Cuvintele sunt la fel de esențiale ca și numerele în acest scop, și împreună permit frumuseții să se întrezărească prin «strălucire», obținând astfel *concinnitas*, «congruență», perfecțiunea naturii revelată în natură prin metaforă, contribuind în cele din urmă la *concentum*, «un concert» asemenea celui astral. (50)

Mai vizibil inspirat de neoplatonismul lui Ficino este eroul din *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) care dezvăluie înțelegerea în primul rând sinestezică, predominantă în Renaștere și care reprezintă, după cum am

Scanned with OKEN Scanner

sugerat deja și voi detalia în continuare, o condiție pentru înțelegerea deplină a posibilităților și a potențialului comunicativ al conceptului *Stimmung*; o condiție care face posibilă vederea, dar și ascultarea armoniilor, *atingând* deplinătatea conștiinței întrupate. Într-unul din episoadele narațiunii, Poliphilo trăiește o desăvârșire cvasi-erotică în prezența unui frontispiciu frumos și plin de senzualitate, poarta unuia din fragmentele de arhitectură clasică pe care le întâlnește în pelerinajul său în căutarea iubitei Polia. (51) Doar după descrierea experienței emoționale și cognitive a armoniei cauzată de muzica ambientală, materialele senzoriale prin texturi și culori, precum și istorisirile despre soarta bună și rea (*concordia discors*) expusă în iconologia porții, se hotărăște să măsoare clădirea; află apoi că fațada este ordonată de proporții generate de primele patru numere naturale și observă că descoperirea lui este o lecție pentru viitorii arhitecți. Astfel, arhitectura promovează starea de bine, un *catharsis* stabilizator, o viață bună în lumina destinului imprevizibil și a experienței dulci-amărui a omului întotdeauna condus și deseori sfâșiat de dorințe.

Deși admite că orice corp trebuie conceput prin «proporție, aranjament și aspect» pentru a putea primi splendoarea frumuseții, în alt loc Ficino susține, de asemenea, că proportiile în sine nu pot explica frumusețea lucrurilor simple. În cuvintele lui: «ochiul nu vede decât lumina soarelui, fiindcă formele și culorile nu pot fi niciodată văzute, decât dacă sunt luminate... Ochii, ajutați de o rază proprie, percep lumina imprimată astfel: lumina în sine nu poate fi un corp, întrucât ea umple de-odată lumea întreagă de la est la vest, pătrunde tot corpul aerului și al apei fără nicio piedică.» Muzica și lumina împărtășesc această calitate importantă; ele sunt asemenea «celei de-a treia fețe a lui Dumnezeu», care este frumusețea lumii, prezentându-se ca «imaterială privirii prin lumina imaterială a soarelui.»(52)

În plus, Ficino considera că omul își poate îmbunătăți viața, poate să o facă mai sănătoasă din punct de vedere fizic și spiritual și să-și acordeze sufletul la influențele astrologice ale universului, înconjurându-se cu forme, materiale, culori și muzică corespunzătoare favorabile. (53) Această căutare voită a armonizării conștiinței corporalității personale (care pentru Ficino era sufletul creștin veșnic, de altfel, este responsabil de consolidarea acestui concept *în opoziție* cu trupul muritor în dogma creștină) este un precursor timpuriu al programului romantic despre care vom discuta în capitolul următor. În special în cazul bolii sau al dizarmoniei, muzica era cel mai bun remediu. Potrivit lui Ficino, așa cum harpa transmite vibrația unei corzi ciupite celorlalte corzi, astrele pot transmite pulsul muzical (luminos) pietrelor, plantelor și oamenilor. (54) Dorința de a trăi «după stele» – de a duce o existență care începând din

Scanned with OKEN Scanner

Renaștere a fost percepută tot mai mult ca fiind mai valoroasă decât o etapă trecătoare către viața veșnică și dobândea astfel mai multă demnitate implicită (55) – a condus la un interes sporit în muzica și arhitectura profane, vizibil cu precădere în sec. al XVII-lea și al XVIII-lea.

Într-adevăr, doar după invenția contrapunctului în sec. al XIV-lea, ce oferea posibilitatea de a distinge consonanțele și disonanțele paralele, natura recitalului muzical dă prioritate armoniilor simultane, i.e. verticale, în fața intervalelor succesive (după structura muzicii modale grecești); în acest fel, muzica a devenit mai senzorială. (56) În timp ce în Evul Mediu, muzica artistică și muzica naturii erau gândite prin analogie, astfel că o pasăre era asemănată unui organist învățat, ideea concordanței vocilor, atât de consistentă cu noțiunea creștină de armonie a lumii, nu a condus la polifonia percepută simultan înainte de sec. al XV-lea. (57) Acest lucru este evident în cântarea nouă *a capella* specifică acelor timpuri, care, dezvoltându-se din canon, a introdus patru voci care intrau una după cealaltă, fiecare imitând-o pe cea precedentă; același lucru reiese și mai târziu în sec. al XV-lea din începuturile acompanamentului instrumental polifonic. Nu este o coincidență faptul că pictorii din epocă au devenit preocupați de proporția armonică a spațiului ca decor al personajului pictat. În *Della pittura* (1435–1436), Alberti subliniază că, în timp ce un pictor ar trebui să aibă întotdeauna o poveste de spus, ca și mai înainte, scopul acesta nu mai este suficient; el trebuie să fie preocupat de proporția adâncimii după cum se vede pe suprafața lucrării, realizabilă prin perspectiva la un punct de fugă (*perspectiva artificialis*). Această metodă a permis artiștilor să folosească matematica pentru a crea un context armonios pentru o scenă, dezvăluind o structură muzicală înrudită cu rațiunea divină, deja cunoscută prin experiență.

În capitolele referitoare la arhitectura din *Divina proportione* (1507), Luca Pancioli, un discipol al lui Piero della Francesca, relaționează matematica picturii cu o înțelegere a legii triunghiurilor proporționale. (58) Luca a preluat ordinea platonică a armoniei cosmosului și a admis ordonarea lumii după proporțiile divine creștine (așa-numitele proporții iraționale «continue» care domină secțiunea de aur, despre care credea că are afinități profunde cu Sfânta Treime). (59) Înțelegând foarte bine că pictorii și arhitecții erau preocupați cu «dimensiuni» mai degrabă decât cu «mulțimi», Pacioli, un matematician genial care se pare că a introdus cifrele arabe în practicile de contabilitate, a căutat o abordare mai degrabă geometrică decât aritmetică la problema armoniei în pictură și arhitectură. Spre deosebire de Alberti, el afirma că geometria este superioară aritmeticii (sau proporțiilor aplicate la planuri și elevații ca imagini mentale), datorită aplicațiilor practice la care se preta; aceasta

Scanned with OKEN Scanner

permitea desenul de linii și suprafețe chiar dacă proporțiile nu erau «raționale», definibile prin numere (întregi) naturale. Ca și contemporanii săi, insista că pictura și arhitectura ar trebui să ocupe un loc în rândul disciplinelor liberale, anume în *quadrivium*-ul matematicii. Dar pentru Pacioli, care rezona cu presupuneri medievale mai vechi, muzica se manifesta în contextul uman prin meșteșugul cioplitului în piatră și al construcției, imitând armonia continuă a lui Dumnezeu, prezentă în lume prin Întruparea lui Hristos. Semnificația în arhitectură apare prin «pietre foarte fin sculptate» capabile să demonstreze prin experiența Întrupării (*palpabiliter*) «îndreptarea cercului», *concert* sau «unificarea contrariilor» pe care le recunoaștem în atmosferele muzicale și arhitecturale bine acordate la nevoile vieții omului, dar care rămân o aporie nesoluționată în matematică. (60)

Polifonia renascentistă a culminat cu muzica expansivă a lui Giovanni Pierluigi da Palestrina care, conform unui biograf, evocă spațiul mai mult decât timpul, având «o anumită calitate a nondefinității» și creând «o atmosferă peste care sufletul plutește». (61) Cam în aceeași perioadă, Andrea Palladio și-a imaginat posibilitatea de a aplica relații ale proporțiilor, precum 4:2::2:1, la armonia volumelor. Aceasta a reprezentat o *proportionalità* care putea să cuprindă proiectarea spațiului locuit, încadrând o viață bună și incluzând acum trei direcții: lățime, adâncime și înălțime. Într-adevăr, acest concept al unei secvențe a proporțiilor (spre deosebire de un raport simplu) implica fie timpul (ca în muzică), fie volumul; i-a devenit familiar prin cunoștințele și ocrotitorii săi, printre care matematicianul Sylvio Belli și patricianul venețian Daniele Barbaro, pentru care *proportionalità* reprezenta secretul absolut al artelor care caută să extragă «adevărurile necesare» din matematică. Barbaro a transmis această evidențiere în adnotările la secțiunile desre muzică (cartea a cincea despre teatru) din propria traducere a cărții lui Vitruviu *«De architectura»* (1556 în italiană, 1567 în latină) pentru care Palladio a făcut ilustratiile. (62)

Tratatul binecunoscut al lui Palladio, *Quattro libri* (1570), este un text concis scris în limba italiană care, în opoziție cu scrierile lui Vitruviu și Alberti, nu arată niciun interes pentru articularea problemelor de decor prin istorisiri. Accentul cade asupra *theoría*, încă independentă de cunoștințe tehnice, dar care lasă deoparte filosofia practică a lui Aristotel; el elimină tot materialul anecdotic astfel încât să se poata concentra asupra «muzicalității» esențiale pentru arhitectura clasică. (Nu este deloc surprinzător că Palladio a fost adesea desemnat de arhitecți și scriitori ai sec. xx ca inițiator al «formalismului» modern și critici precum Colin Rowe l-au asociat cu Le Corbusier, deși, din nefericire, această abordare denaturează aspecte centrale ale intențiilor arhitectului renascentist).

Scanned with OKEN Scanner

(63) Palladio notează cu numere dimensiunile modulare în planuri, secțiuni și elevații, indicând *proportionalità*. Aceste notații dezvăluie dorința de a transforma viața domestică și civică obișnuite în experiențe armonioase care sunt reconciliate în proiectele sale cu o mare sensibilitate pentru *commoditas* – probleme pe care astăzi le-am asocia cu utilul și cu respectul pentru predecesorii și obiceiurile lor culturale în conturarea vieții bune și sănătoase. Este important de subliniat că planurile vilelor construite de el incluse în tratat nu sunt asemenea desenelor moderne de lucru, ci sunt mai degrabă «idei» de realizat prin *sollertia* în vederea condițiilor specifice ale unui anumit proiect, care nu duc niciodată la proporții exacte în realitate ci, în schimb, sunt întotdeauna «echilibrate». La fel ca predecesorii lui, Palladio a înțeles posibilitatea de a dezvălui adevărul în sensul inițial gândit de Platon, care apare prin arta sa *în* lumea imperfectă a oamenilor și care nu este niciodată o operațiune de planificare totalizatoare (sus-jos) ca în modernitate, ci o ajustare bine chibzuită a proporțiilor armonice în proiectele sale, receptive la condițiile istorice și naturale ale siturile specifice. «Renovarea» bazilicii din Vicenza reprezintă un studiu de caz minunat. Palladio a respectat clădirile medievale existente cu toate imperfecțiunile geometrice și constructive și utilizările multiple. În același timp, a încărcat structura cu perfecțiunea armonioasă a ideii sale arhitecturale, după cum este redată în scris în *Quatro libri*, (64) transmisă pe deplin cetățeanului în experiențele vieții cotidiene. Rezultatul este atât de reușit încât chiar și astăzi, vizitatorul neinformat de obicei admite perfecta ortogonalitate și regularitate a clădirii. Pentru Palladio, armonia era nedespărțită de echilibrul esențial pentru o viață sănătoasă în sensul ei psihosomatic complet, care recunoștea desăvârșirea necesară omului a cărui existență căpătase o nouă dimensiune sacră. Acest accent se afla în concordanță cu dogma creștină și asocierile neoplatonice și hermeneutice dobândite de curând – reflectate cel mai vizibil în practica lui cunoscută de a folosi frontoanele templelor ca fațade pentru locuințele seculare. El a corelat armonia și echilibrul într-un paragraf concis dar important în prefața celei de a patra cărți, lăudând potențialul minunat al mașinăriilor (*machina*) sau ale lumii, lăudându-i ornamentele (luminătorii cerești) și cerurile care prin «mișcările lor perpetue» schimbă anotimpurile după cum cere natura, mișcarea lor «păstrându-se prin cea mai dulce armonie a temperaturii». (65)

Prin furnizarea instrucțiunilor specifice și prin descrierea naturii relațiilor matematice ca fiind în trei moduri: aritmetice (bazate pe adunare și scădere), geometrice (bazate pe înmultire și împărțire) și armonice (o combinatie între cele două), Palladio reafirmă importanța numerelor

Scanned with OKEN Scanner

naturale pitagoreice ca bază a proporționalității, dar include și numărul cinci. (66) Acest adaos ar fi putut constitui un impuls pentru scrierea lui Gioseffo Zarlino, *Instituții armonice* (1558). Zarlino, și el nativ al republicii venețiene, a fost capelmaistru al bazilicii San Marco și, fără îndoială, cel mai important scriitor pentru dezvoltarea teoriei muzicale după Boetius. (67) Lucrarea sa are un rol în studiul de față, pentru că, în timp ce încearcă să îndreptățească inovațiile practicii muzicale din vremea sa și astfel extinde gama de numere pentru a include cinci și șase (dincolo de primele patru numere naturale), asemenea lui Palladio, încă susține teoria pitagoreică atotcuprinzătoare a armoniei bazate pe numere și proporții, care răspunde pentru întregul cosmos. Conform acestei teorii, un singur raport aritmetic poate fi găsit pentru fiecare consonanță, iar frumusețea intervalelor este cea a numerelor armonice care sună împreună. În ciuda imperfecțiunii lumii sensibile, ea poate participa la cea ideală pentru că prin muzică și arhitectură evenimentele senzoriale puteau fi întoarse la rapoartele de esențe.

§

Primul autor care a pus la îndoială legăturile dintre sunete și rapoartele matematice imuabile a fost Vincenzo Galilei, printr-o critică a operei lui Zarlino publicată în Florența în 1589. (68) Contribuția lui pare astăzi relativ minoră – el a dovedit doar că inegalitățile necesare producerii intervalelor în corzi nu sunt aceleași cu cele necesare intervalelor de masă (ca în ciocanele de percuție din istorisirea lui Pitagora). (69) Totuși, implicațiile acestei realizări au fost profunde, întrucât ele respingeau convingerea că intervalele armonice ale muzicii erau rezultatul rapoartelor matematice neschimbate. Cosmologiile arhaice și medievale aristotelice erau verticale; numerele sonore erau asociate cu sferele eterne ale căror mișcări matematice le plasau în vârful scării Ființei. Consonațele prin numere nu erau, în general, aplicabile ființelor sensibile. Aristotel insistase asupra faptului că lumea naturală existentă, *physis*, cu excepția opticii și a anatomiei, nu putea fi înțeleasă prin matematică. Muzica afecta legătura dintre regiunile inferioare și cele superioare, una pe care arhitectura o imita. Descoperirea lui Vincenzo a coincis cu o schimbare majoră în epistemologia europeană, care a condus către universul orizontal omogen al științei moderne și, în cele din urmă, la înțelegerea formală a numerelor, ca semne operaționale dezlipite de lucruri finite și discrete: numerele puteau deveni fracționare, algebrice, negative sau iraționale (după cum a spus John Wallis în sec. al XVII-lea), iar geometria putea fi redată prin ecuații algebrice (ca în sistemul cartezian de

Scanned with OKEN Scanner

geometrie analitică), provocând distincția îndelung existentă între cele două discipline matematice ale *«mulțimilor»* și *«mărimilor»*.

Este important să subliniem că în ciuda acestor transformări, credința în ordinea armonică și muzicală a creației creștine nu a fost pusă la îndoială, din contră, ea a devenit dogmă, alimentând dorința de a prezenta ipoteze științifice pentru a înțelege mai bine ordinea nevăzută a cosmosului așa cum l-a creat Dumnezeu, în moduri care nu sunt ușor accesibile simțurilor noastre. A devenit posibil ca o astfel de cunoaștere ipotetică să ajungă la o pretenție de adevăr în a doua jumătate a sec. al XIII-lea, ca urmare a dezbaterilor teologice privind limitările teoriei lui Aristotel (*theoría*, care viza excluiv *«salvarea fenomenelor»* date percepției umane într-o lume intuită ca finită și unică). (70) Această viziune aristotelică asupra lumii nu permitea omnipotența unui dumnezeu creștin care ar fi putut crea universul «altfel» și în moduri imperceptibile pentru simțurile noastre, iar contestația a stat la originea cosmologiei moderne articulate de Copernic și Kepler. După cum a demonstrat cu argumente solide Amos Funkenstein, primii oameni de știință ai sec. al XVI-lea și al XVII-lea au abordat toate subiectele teologice în lucrările lor, făcând ca modurile tradiționale de teologizare să fie învechite; teologia lor era inseparabilă de știință și filosofie și era seculară în sensul că era orientată *către lume*. (71) Credința creștină în divinitatea minții a condus și către posibilitatea interpretării greșite a lui Platon și spre transformarea platonismului în formă modernă, care favoriza intelectul rațional și capacitățile sale instrumentale în locul simțurilor afective, rezultând în cele din urmă în postulatele filosofiei moderne din scrierile lui René Descartes.

Poate că nu este surprinzător că ilustrul fiu al lui Vincenzo Galilei, Galileo Galilei (1564–1642) a fost cel care a conceput prima unificare a fizicii celeste cu cea terestră. A început cu un experiment imaginar (mișcarea în vid – o condiție imposibil de actualizat în realitatea sublunară) care l-a determinat să revizuiască însăși conceptul de mișcare fizică și să o bazeze pe principiul inerției, punând astfel capăt cosmosului ierarhic aristotelic al Antichității și Evului Mediu și explicațiilor antropomorfe și animiste date mișcării. Spațiul geometric (euclidian), care până atunci fusese înțeles ca realizare a contemplației supralunare și, prin urmare, considerat realitate mentală, a devenit universalizat și s-a presupus că este prezent și în locurile existenței noastre sublunare, oferindu-și structura explicativă matematică tuturor aspectelor experienței sensibile. De asemenea, în opoziție cu fizica aristotelică legată de locație, mișcarea a devenit *«o stare»* care nu afecta esența obiectelor în mișcare și care putea fi reprezentată nu prin calități intrinseci de neînțeles și contextuale, ci prin proprietăți matematice și un set de coordonate. Ca urmare,

Scanned with OKEN Scanner

prezența reală a relațiilor matematice în lumea sensibilă conceptualizată acum ca o mașinărie la scări multiple trebuia dovedită intelectului prin experimente cantitative; prioritară a devenit *înțelegerea* rațională a prezenței unei armonii divine în lumea omului.

Johannes Kepler, ucenic al lui Pitagora și adept al lui Copernic(72), a împărtășit ideea lui Galileo despre lumea ca artefact al *«unui dumnezeu geometrizant»*. Totuși, spre deosebire de filosoful grec și de adepții săi renascentiști, el a arătat că elementele fundamentale ale cosmosului care susțin armonia sunt geometrice, iar nu aritmetice, fiindcă numerele *«nu sunt nimic... decât o parte exprimabilă a geometriei.»*(73) Tratatul său *Harmonice mundi* (1619) prezintă o teorie completă a muzicii bazată pe poligoane înscrise în cercuri care definesc consonanțe muzicale, reușind într-un fel în care numerele pitagoreice nu au făcut-o. Concepția lui despre armonie este esențial o activitate cognitivă care explică pe deplin mișcările eliptice ale planetelor. El a spus că, având în vedere poziția excentrică a Pământului în sistemul solar, nu putem *«experimenta»* muzica sferelor, ci doar să o înțelegem dintr-o perspectivă îndepărtată; acesta a fost darul oferit de Dumnezeul creștin pentru mintea noastră rațională, înrudită cu a Lui. Alinierea celor șase orbite planetare într-un unison cadențat probabil are loc în creație, totuși *«contrapunctul»* sublunar al omului, simfonia artificială a mai multor voci (polifonia) este efectuată *«într-o scurtă durată dintr-o oră», reamintind «perpetuitatea întregii durate a lumii»*. (74) În ciuda aprecierii ce o avea pentru poetica universului, concepția științifică de armonie a lui Kepler a contribuit la instrumentalizarea teoriei muzicale, legând-o de aspecte compoziționale, o tendință care va aduce roade prin teoria compoziției tonale a lui Jean-Philippe Rameau (sec. XVIII). Oamenii erau deci nevoiți să acționeze asupra lumii pentru a dovedi astfel de adevăruri inspirate de divinitate, care se descopereau ca date matematice prin experimente sau prin experiențe senzoriale în artefacte generate de geometrie. Importanța culturală a muzicii a crescut în timpul perioadei baroce pe fondul eforturilor de aliniere a omului la dorința divinului, în timp ce în arhitectură legăturile cu muzica vor fi examinate, respingându-se vechile ipoteze pitagoreice. Se va pune accentul pe geometrizarea contextului de înscris cu limbajul naturii înseși în orașe baroce, clădiri și grădini seculare și religioase.

Între sfârșitul sec. al XVI-lea și începutul sec. al XVII-lea, cercetători și matematicieni precum Galileo, Giovanni Battista Benedetti și Isaac Beckman vor recunoaște că pentru a înțelege matematic sunetul, acesta trebuia corelat cu vibrațiile corzilor și nu cu lungimea lor, după expresia numerelor raționale naturale. (75) Rapoartele puteau din nou să noteze proprietățile corpurilor sonore, dar acestea erau proprietăți exclusiv

Scanned with OKEN Scanner

acustice (empirice în sensul științei moderne experimentale și legate de realitatea sensibilă și de morfologia instrumentelor), iar numerele în cauză nu puteau prin ele însele să facă distincția între intervalele armonice și alte sunete. După cum explică Heller-Roazen, astfel de cifruri moderne erau simboluri ale oricărei cantități, fie ele discrete sau continue. (76)

În Renaștere, sinestezia explica senzorialul prin referire la o speculație teoretică pitagoreică asupra armoniei numerelor. În schimb, sinestezia barocă, ce, în general, a depășit critica devastatoare a lui Descartes până în sec. al XVIII-lea, după cum voi explica în continuare, evidenția realitatea multisenzorială a senzațiilor și senzorialității individuale precum, spre exemplu, în scrierile lui Robert Fludd și Athanasius Kircher. Tratatul celui din urmă, *Musurgia universalis*, este, fără îndoială, prima teorie care conectează spectacolul muzical de natura sunetelor și emoții, precum și *musica theorica* de *musica prattica*. (77) El definește capacitatea muzicii de a tulbura inima omului ca *«atracție magnetică»*, în timp ce consonanțele dintre ficat și inimă (o octavă perfectă) reprezintă literalmente o manifestare a stării bune de sănătate. (78) Muzica barocă deseori accentua analogiile cu poezia și pictura, bazându-se, în primul rând, pe afectele corpului. (79) Marin Mersenne, cunoscutul corespondent al celor două minți geniale ale timpului său, a scris două tratate despre analogiile dintre muzică și lume,(80) nu în tradiția veche ermetică a lui Kircher și Fludd, ci bazându-se pe presupunerea că sunetul era un obiect material legat de mișcarea mecanică. El a făcut analogii între intervale și măsuri, între șapte culori și șapte intervale consonante, între gusturi și consonanțe specifice (spre exemplu, octava este dulce, cvinta este sărată) și chiar între figurile geometrice și fenomenele muzicale specifice. Astfel, o linie trimitea la corzi și cântarea monofonică, un plan trimitea la foi de metal sau la simplu contrapunct și un corp solid la corpuri rezonante și piese pentru mai multe voci. (81)

Muzicalitatea cerului înstelat își găsea adesea exprimarea în literatură; Kepler însuși a comparat sunetul provenit de la sursa sa cu razele stelelor. (82) Marea mașinărie cosmică interpreta un concert asociat cu grația în creștinism, în tradiția imnului dimineții al lui Dante din cartea a x-a a *Paradisului*, cântat nu de o congregație ambroziană, ci de un ceas; numerele lui Augustin erau încorporate în mișcările unui motor care simboliza toate legile cosmice ale interdependenței, echilibrului și frumuseții. (83) Această calitate simbolică a dispozitivelor mecanice a devenit evidentă în sec. al XVII-lea, pe măsură ce acestea imitau deseori universul și dezvăluiau prezența lui Dumnezeu prin lumină, sunet și magnetism, după cum reiese cu ușurință din speculațiile lui Kircher. Pe baza acelorași ipoteze științifice, muzicale și filosofice, geometrizarea exagerată

Scanned with OKEN Scanner

a naturii specifică grădinilor baroce încerca să compună atmosfere armonizate pentru oameni. Perspectivele proiectate, fântânile jucăușe și inventiile automate constituiau un decor adecvat pentru ritualurile politice. Sinestezia barocă domină spațiile sacre iezuite cu accente noi asupra vizualului, după cum ne arată *quadrattura* frescelor din biserici și arhitectura efemeră a teatrului (*theatrum sacrum*), unde perspectiva geometrică care destăinuie experienței omului infinitul este asociată cu lumina, muzica și gustul lui Dumnezeu. (84) Arhitecții baroci au ajuns la inovații în proiectare prin calcule geometrice în plan și elevații; arhitectura barocă sintetizează geometria și experiența senzorială, creând spații în care apare locul calitativ, datorită combinațiilor geometrice, înlesnind contemplația prezenței divine luminoase. Prin astfel de operații, ea oferă privirii o întrezărire a infinitului, ca în frescele iezuite *quadrattura* sau grădinile franceze cu nenumăratele lor perspective. Deși total opuse unor astfel de reprezentări ale infinitului, operațiile geometrice ocupă un loc central și în tratatul lui Guarino Guarini, *Architettura civile* (publicat postum în 1737).

Structura tratatului lui Guarini este deosebit de diferită de cea a lucrărilor anterioare de arhitectură. Cuprinsul are aspectul unei cărți tehnice, iar accentul este pus pe artele meșteșugărești: meșteșugurile folosite pentru construirea clădirii. Împărțită în cinci părți sau tratate individuale, cartea lui Guarini descrie clădirea ca o construcție virtuală de proiecții ortogonale. Textul începe cu o secțiune generală despre arhitectură și include definiții și noțiuni elementare de geometrie urmate de secțiuni în plan (*ichnographia*), elevații «ridicate în sus din plan» (*orthographia elevata*) și «ortografii aruncate» (*ortografia gettata*). Această ultimă secțiune reprezintă aportul său la instrumentele tradiționale vitruviene de reprezentare, care se concentrează asupra problemelor de proiecții paralele în dimensiunea verticală – «transpunerea corpurilor suspendate înapoi în plan pentru a le extinde suprafețele» pentru scopuri atât simbolice, cât și tehnice, precum sculptura în piatră. Ultima secțiune tratează *geodezia* (cadastrare, măsurători și forma pământului). La începutul tratatului, el scrie: «Arhitectura depinde de geometrie, dar este totuși o artă lingușitoare care nu trebuie să displacă niciodată simțurilor din cauza folosirii rațiunii.» (85)

În tratatul său de filosofie, *Placita philosophica*, scris la Paris în 1665, Guarini, ca mulți dintre contemporanii lui, susține că fundamentul rațiunii este matematic și că știința matematică este echivalentul cunoașterii divine. Cu toate acestea, entitățile spirituale trebuie în mod neapărat să fie perceptibile simțurilor noastre. (86) După cum reiese din lucrările de cosmologie, teoretizarea lui stiințifică nu începe niciodată cu ipoteze

Scanned with OKEN Scanner

(în maniera lui Copernic), ci vizează «salvarea fenomenelor»; legată de lumea experienţială, ea acordă prioritate percepţiei întrupării în tradiţia clasicistă de *theoría*. (87) Raţionalitatea matematică nu se află niciodată în contradicţie cu experienţa senzorială ca sursă a cunoaşterii adevărate; prin valorizarea explicită a simţurilor, el se opune filosofilor precum Descartes şi Malebranche. Guarini credea că o sinteză completă era posibilă: într-adevăr, aceasta cuprinde elementul principal de credinţă al artei şi arhitecturii baroce.

Guarini a avut în comun cu alţi artişti, arhitecţi şi învăţaţi ai epocii baroce convingerea că geometria este un *limbaj* universal, o adevărată *clavis universalis* pentru cunoaştere. (88) El reia categoriile fundamentale ale lui Vitruviu pentru arhitectura de calitate, interpretându-le în acest sens nou: clădirile trebuie să adăpostească tradiţiile (obiceiurile) culturale, locurile şi oamenii, să prezinte un respect profund pentru un anumit sit şi să folosească materiale locale puţin costisitoare; în plus, acestea trebuie să fie atractive (frumoase) şi bine construite. (89) Cu toate acestea, înţelesul lor în ansamblu, care permite comunicarea elocventă, depinde în totalitate de utilizarea geometriei ca instrument de proiectare. Tratatul este în cea mai mare parte o descriere a operaţiunilor geometrice, *know-how* (în teoriile clasice vechi era un *techné* autonom) care dobândise un statut special ca ştiinţă adevărată prin asocierea cu operaţiunile din creaţia lui Dumnezeu. Aceste operaţiuni tehnice precum cadastru, măsurarea suprafeţelor şi a volumelor şi stereotomia conduc împreună la exprimarea sensului printr-o experienţă unică sinestezică de arhitectură, care încadrează ritualuri importante.

Geometria lui Guarini este strict euclidiană şi nu proiectivă (nu este o «geometrie perspectivă») în sensul modern. De fapt, el subliniază constant întreruperile de legătură dintre optică şi geometrie, criticând în *Placita philosophica* confuziile produse de iluzionismul perspectivei (ca în tehnicile din *quadrattura* iezuită). Geometria se ocupă cu adevărul i.e., linii paralele (şi lumina lui Dumnezeu), în timp ce perspectiva ne înşeală simţurile şi este cauza greşelii. (90) De aceea, Guarini se află în contradicţie totală cu înţelegerea carteziană a perspectivei ca paradigmă a adevărului. Dimpotrivă, din moment ce perspectiva sugerează că liniile paralele converg într-un punct la infinit, aceasta naşte o minciună pentru că punctul este inexistent pe suprafaţa pământului. Această minciună anunţă «sfârşitul aparenţei» şi ne ameninţă capacitatea de «a vedea lucrurile în Dumnezeu». Imaginile sunt asemenea reflexiilor fără opacitate, «făcând suprafaţa corpului să apară», iar perspectiva distorsionează experienţa reală pentru că dezvăluie «prea mult, prea repede», încălcând astfel tactilitatea şi temporalitatea omului. (91)

Scanned with OKEN Scanner

Deşi subliniază dependenţa arhitecturii de un limbaj divin, geometric, recunoscând în mod evident prioritatea mulţimilor continue asupra numerelor (*artithmós*), Guarini afirmă că regulile autorilor clasici nu ar trebui absolutizate. Ignorând analogiile adânc înrădăcinate ale proporţiilor şi muzica care deveniseră deja desprinse de sensuri cosmice sau absolute, el afirmă fără echivoc că vechile reguli ale proporţiilor din tratatele lui Vitruviu şi din alte tratate renascentiste puteau fi modificate şi schimbate, mereu cu scopul de a găsi echilibrul şi de a evita excesul. Într-adevăr, măsurarea nu face decât să înlesnească asigurarea *concordanţei*, considerată încă o valoare fundamentală, dar bazată pe experienţa senzorială. (92) Chiar şi ordinele puteau fi modificate cu intenţie retorică, făcute mai sobre sau mai bogate şi mai graţioase pentru a răspunde cerinţelor expresive ale unui proiect, şi care a dus la inovaţii şi ornamente naturaliste. Recunoscând dorinţa pentru ceva nou în arhitectură, Guarini susţine că este important să încălcăm regulile, tocmai pentru că simţurile tind să greşească şi, întrucât scopul arhitecturii este să placă, modificările sunt esenţiale. Astfel, el valorifică importanţa corecţiilor optice tradiţionale, congruentă cu înţelegerea viziunii perspective ca limitată şi inferioară conştiinţei noastre sinestezice complete.

Arhitectura mimetică a lui Guarini se naşte prin uzul instrumental al geometriei, care se considera că ar cuprinde caracterele generatoare ale naturii dumnezeieşti. Această artă deschide posibilităţi pentru inovaţii ale formei şi spaţiului care, de asemenea, rezonează şi sunt complet integrate cu ornamentul, şi a cărui potenţial comunicativ a fost acordat de cultură. Mai mult, este limpede că Guarini a tratat cu mult respect obiceiurile culturale şi ritualurile catolice, concepând arhitectura în contextul unei genealogii care putea explica suprapunerea dintre tradiţie şi inovaţie. (93) Arhitectura devine geometrie, este generată din elemente simple şi conturează spaţii interioare (de obicei boltite) pentru a exprima luminiscenţa lui Dumnezeu. Pentru Guarini, luminscenţa simboliza lumina divină dăruită nouă mai degrabă decât un efect pictural, după cum se întâmpla în frescele iezuite iluzioniste. Figurile geometrice sunt combinate, considerându-se că astfel reflectă structura lumii naturale, sensul ei deplin sinestezic – textură, lumină, miros – construind clădiri complexe şi cu adevărat noi, care conţin atmosferele potrivite cu diferitele programe ale proiectelor lui Guarini. Astfel, opera sa de căpătâi, capela Sfântului Giulgiu din Turin (în care se află această relicvă creştină sacră cu urma trupului lui Hristos dinainte de Înviere) creează o atmosferă de *vaghezza* (un termen prin care el înţelege «frumuseţe, senzorialitate şi dorinţă»), un spaţiu al doririi lui Dumnezeu care aminteşte în acelaşi timp de atmosfera din timpul răstignirii lui Hristos, şi eclipsa care a vestit

Scanned with OKEN Scanner

moartea lui pe Golgota. (94) Prin materialitatea «diafană» țesută din piatră și lumină, capela face prezent trupul absent al lui Hristos (asemenea relicvei pe care o adăpostește), creând o penumbră misterioasă care se luminează pe măsură ce ajungi spre vârf, însă care nu e niciodată prea luminoasă și nici «infinită».

§

Deși ipotezele și analogiile muzicale pitagoreice au început să fie explorate prin teoriile de arhitectură din sec. al XVII-lea, trebuie amintit că atât opera, cât și concertul instrumental modern sunt inovații baroce (cc. 1600) care reflectă un anumit sentiment cosmic al armoniei mondiale. Opera a reînviat dramaturgia muzicală greacă (*triune choreia*) și pe cea medievală, *musica mundana*, numită *sacra rappresentazuione* sau *lauda*. (95) Este interesant de observat că operele timpurii sunt despre muzica în sine, dupa cum se arată multiplele versiuni din povestea lui Orfeu și Euridice, în care zeul grec al muzicii este înfățișat pentru a demonstra pe scenă puterea magică a muzicii care, dacă este folosită în numele dragostei, poate stăpâni natura și chiar cuceri iadul. Această traditie va culmina în sec. al XVIII-lea cu opera lui Mozart, *Flautul fermecat* (1791), una dintre cele mai populare compuse vreodată, în care muzica este asociată cu dragostea și raționalitatea geometrică Iluministă reprezentată de Francmasonerie, făcând posibilă transformarea Pământului «într-o împărăție cerească unde muritorii sunt asemenea zeilor». (96)

Mai mult, filosofia naturală a lui Isaac Newton și legea «empirică» a gravitației universale, înțeleasă ca expresie matematică, absolut adevărată a ordinii divine a cosmosului, a justificat experiența sonoră a armoniilor muzicale ca potențial universală, o experiență a frumuseții comună tuturor, înrădăcinată în natura și biologia omului. De fapt, Newton presupunea existența unei asocieri între spațiul și timpul «natural» (absolut, geometric) și Dumnezeu, o ipoteză necesară (deși deseori ascunsă) care permitea teoriilor sale de fizică să functioneze, dar «adevărurile empirice» erau acceptate de toți și extrapolate în diverse discipline. (97) În plus, în *Optiks*, a făcut o analogie între cele șapte tonuri ale scării diatonice și cele șapte culori ale curcubeului cuprinse în lumina albă, evocând posibilitatea de a înțelege armonia care include atât văzul cât și auzul. Mai târziu, în sec. al XVIII-lea, celebrul compozitor și teoretician Jean-Philippe Rameau a subliniat importanța abilității înnăscute de a auzi consonanța chiar și fără vreo cunoștință intelectuală de armonie muzicală, ceea ce l-a determinat să susțină că primatul muzical este originea adevărată empirică a tuturor *mathemata* pe care a fost fondată

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

însăși raționalitatea științelor. În mod similar, arhitecți precum Charles-Étienne Briseux, urmând direcția trasată de alte colaborări de sfârșit de sec. XVII dintre muzică și arhitectură ca cea dintre René Ouvrard și François Blondel, a putut extinde această gândire înapoi în arhitectură, așteptându-se ca prin relațiile de proporții (generate geometric) să transmită emoții și trăsături specifice (sens) clădirilor după cum modurile sau tonalitatea funcționau în muzică. (98)

După cum am discutat deja, în sec. al XVII-lea și al XVIII-lea proiectarea în arhitectură, peisagistică și urbanistică și-a schimbat preferințele de la aritmetică la geometrie ca instrument principal al proiectării de contexte ca medii expresive, mereu atentă la sarcinile retorice specifice. Rezultatul acestei schimbări a fost uriaș: orașe întregi precum Roma, au fost transformate; grădinile franțuzești sfidau legile perspectivei, iar cele englezești inițiau operații geometrice pentru a crea însuși artificiul naturii pitorești; în timp ce clădiri inovatoare ale unor arhitecți ca Franceso Borromini și Guarani erau proiectate prin combinații de geometrie. Proporțiile aritmetice erau considerate importante în anumite cazuri, deseori asociate cu intervale muzicale care puteau fi redate ca dimensiuni grafice, dar rolul lor trebuia justificat empiric, nu în relație cu determinarea cosmică. Analogiile dintre muzică și arhitectură au devenit subiect de dezbatere cu argumente din teoriile științifice ale lui Descartes, Galileo, Kepler, Kircher și Newton, care, în diverse moduri, au presupus că lumina funcționa, și în anumite momente chiar se mișca precum sunetul.

În timp ce argumentele din spatele teoriilor de arhitectură s-au schimbat din deducție în sec. al XVII-lea (cartezianism) în inducție în sec. al XVIII-lea (newtonianism), preocupările instrumentale au început să predomine, ducând la o abordare raționalistă sus-jos a procesului de proiectare, înlocuind vechea *theoría* contemplativă prin cunoaștere tehnică. Această reducere a teoriei la tehnică în proiectarea de arhitectură a fost echilibrată în sec. al XVII-lea de conceptul aristotelic de natură și de natura sinestezică a percepției, încă nechestionată, ca și de asocierile adânc înrădăcinate ale discursului cu retorica, genealogii și iconologie. În sec. al XVIII-lea, aceasta a fost modulată de preocupările teoriei personalității pentru expresie și *decorum*, cunoscută prin *eseurile* lui Marc-Antoine Laugier (1751), în care aspectele metafizice au fost din nou puse în evidență. Totuși, apariția și creșterea prevalenței instrumentalității ca impuls teoretic în proiectare va avea repercursiuni importante, contribuind la subminarea centralității armonizării muzicale pentru funcția comunicativă a arhitecturii.

§

După cum se știe, René Descartes (1596–1650) a declarat pentru prima dată că «substanța gânditoare» sau sinele (subiectul sau «sufletul», astăzi conștiința condusă de creier) este un constituent complet autonom al realității dualiste. Mintea a fost capabilă să se înțeleagă pe sine în relație cu «o substanță extinsă» (obiectul, o natură mecanică lansată în spațiul izotrop, geometric) în virtutea raționalismului matematic al ideilor divine înnăscute. Spre deosebire de Aristotel, pentru care prima dovadă a existenței este un sentiment lăuntric experimentat în analogie cu atingerea și pentru care realitatea este oferită întreagă conștiinței corporale localizate care are multe în comun cu animalele, în noua filosofie a lui Descartes, omul este cu adevărat diferit de animale și de lucrurile neînsuflețite prin gândirea sa logică. În plus, exista o încălcare asumată între corp, emoțiile, senzațiile și sentimentele sale, care deseori alimentează imaginația (și păcatul), și mintea rațională, divină. Se considera că sufletul și trupul se află într-o contradicție fundamentală, iar acest lucru a devenit convingerea principală a modernității, încă actuală la nivelul maselor, cu toate că sufletul este identificat cu materialul cerebral. În modelul cartezian, corpul ca mecanism este condus de un suflet imaterial (asemănător unui calculator care conduce o mașină). Semnificațiile nu sunt cu adevărat trăite, ci obținute prin intermediul asocierilor de informații din creier. Aceste ipoteze carteziene care străbat radical gândirea modernă și contemporană și care astăzi sunt dezmințite de fenomenologie și neuroștiință (după cum voi arăta în cap. 5) sunt esențiale pentru înțelegerea felului în care arhitectura a ajuns să își abandoneze vechea capacitate de armonizare culturală și naturală.

Pentru Descartes, cele cinci simțuri erau mecanisme subtile ale percepției pasive, fiecare o formă independentă de cealaltă, conduite de senzații subiective față de care trebuie, prin urmare, să fim neîncrezători. Aceasta a reprezentat o critică fundamentală a primatului experienței și sinesteziei perceptuale (modalitățile senzoriale integrate) ca fiind singura condiție de înțelegere a adevărului realității: o revoluție epistemologică care a condus în cele din urmă la ceea ce Spitzer a numit dezbinarea (în timpul sec. al XVII-lea și al XVIII-lea) unui domeniu integrat cuprins de armonia lumii și echilibru, *concentus* (armonie) și *temperare* (echilibru, potrivire). Acest lucru a coincis (așa cum a afirmat mai târziu Novalis) (99) cu interogarea conceptului creștin de *musica mundana* de către spiritul modern mecanicist. În cele din urmă, muzica își va pierde, într-adevăr, poziția centrală ca paradigmă a armonizării în cultura europeană, poziție prin care putea propaga sănătatea psihosomatică și înțelegerea prin diferite niveluri ale ființei, de la cel material la cel spiritual.

Există câteva aspecte ale acestei schimbări care pot fi înțelese independent în istoria muzicii. (100) Pe de o parte, am văzut că practica și, cu

Scanned with OKEN Scanner

precădere, teoria muzicii în epoca premodernă a fost complet inclusă în *scientia* sau filozofie. Muzica se afla în centrul tuturor viziunilor asupra lumii și cosmologiei. Până la sfârșitul sec. al XVIII-lea, poziția sa s-a schimbat (în ciuda argumentelor excepționale și extrem de controversate aduse de Rameau), iar muzica a devenit treptat un scop social și un semn al bunului gust și al statutului. Deși recitalul muzical făcea parte din viața sănătoasă, însoțind acțiunile importante precum ritualuri, banchete, funcțiuni politice și lupte, în cele din urmă a dobândit caracterul noilor obiecte estetice «distante», culminând cu cu muzica «pură» sau de «concert» pe care o știm astăzi, care a început să predomine în sec. al XIX-lea: muzica trebuia să fie trăită în tăcerea completă și întunericul unei săli de concerte, o experiență neobișnuit de dificilă cu care ne-am obișnuit cumva. Spitzer concluzionează: «La sfârșitul sec. XVIII, *Stimmung* s-a cristalizat, jefuit de viața sa înfloritoare.»(101) După cum voi arăta în capitolul următor, tocmai de aici începe critica romantică, iar continuările, atât de cunoscute nouă, devin frecvent neînțelegeri problematice, subliniate adesea de un cartezianism latent (imperativul subiectivității). Astăzi, acestea includ resturile psihologiei și ale științei cognitive din sec. XX, cu analogia dintre creier și calculator și ipoteza înțelegerii ca procesare de date, o noțiune care face imposibil de înțeles potențialul maxim al *Stimmung*-ului în arhitectură.

§

Revoluția filosofică a lui Descartes și consecința subminării analogiei muzicale din arhitectură sunt cel mai bine ilustrate de teoriile arhitecturale ale lui Claude Perrault. Concepția lui despre sensul arhitecturii, după cum afirmă în scrierile sale de arhitectură și teme științifice,(102) oferă o concluzie adecvată capitolului. (103) Perrault a fost medic, biolog și arhitect, apropiat de curtea lui Ludovic al XIV-lea, mai ales prin intermediul fratelui său binecunoscut, scriitorul Charles Perrault, consilier apropiat al lui Jean-Baptiste Colbert. Perrault se afla în grupul oamenilor de știință aflați în legătură cu noua Académie Royale des Sciences care puteau conceptualiza o distincție între adevărurile științei (printre ele se afla și arhitectura) și adevărurile religiei. Astfel, spre deosebire de Johannes Kepler pentru care, la începutul sec. XVII, descoperirea «unui fulg cu șase colțuri» ce îi căzuse pe haină când traversa un pod înghețat părea «calitatea formativă» geometrică a lui Dumnezeu aflată în acțiune în univers, pentru Perrault geometria era doar un instrument eficace, iar matematica simple date exprimate prin experimente.

Scriind către finele sec. al XVII-lea, Perrault a reiterat dorința lui Guarini de a prezenta o teorie instrumentală a arhitecturii și de a

Scanned with OKEN Scanner

chestiona analogia între proporțiile din arhitectură și cele din muzică. Cea din urmă a reprezentat un punct de dezacord explicit în polemica purtată cu François Blondel, fondatorul și conducătorul Academiei Franceze Roiale de Arhitectură, în opinia căruia analogia constituia dovada că exista o legătură între proporții și frumusețea pozitivă, i.e., sensul arhitectural. (104) Totuși, Perrault a mers mult mai departe decât alți arhitecți din perioada barocă, în special în demistificarea matematicii și în convingerea privind superioritatea modernilor în comparație cu realizările anticilor în toate disciplinele, inclusiv muzică și arhitectură. Într-un scurt tratat despre muzica antică, parte din *Essais de psysique*, Perrault punea la îndoială ceea ce considera a fi stima nejustificată a contemporanilor săi pentru muzica antică. El o aseamănă cu pictura antică, despre care susține că mulțumește doar simțurile și place inimii, necunoscând *perspectiva artificialis* care, începând de la Descartes, desemna adevărata relație dintre minte și lume. (105) El afirmă superioritatea polifoniei moderne care, la fel ca pictura, flatează intelectul prin structurile sale matematice complexe.

Perrault recunoaște însă că în muzică, rapoartele matematice pot fi înțelese ca sursă de frumusețe naturală; acest lucru a fost demonstrat prin experiența auditivă a armoniilor și disonanțelor. Acesta nu era și cazul arhitecturii, totuși, o disciplină care depindea și ea de dimensiunile matematice, dar care se adresa văzului. În arhitectură nu se putea demonstra că proporțiile «cauzează» senzația de armonie sau frumusețe. (106) Cu alte cuvinte, modificări puteau fi făcute într-un anumit interval fără consecințe prea mari. În timp ce din punctul său de vedere, schimbarea istorică afecta toate artele, în cazul arhitecturii aceasta însemna că proporțiile puteau da seama doar pentru «frumusețea arbitrară» în opoziție cu frumusețea pozitivă sau naturală. Calitatea lor estetică presupusă s-ar fi manifestat doar în conjunctură cu alte caracteristici evidente ale valorilor estetice, precum bogăția materialelor clădirii, execuția impecabilă și simetria bilaterală. (107)

În plus, muzica se adresează auzului, în timp ce arhitectura este destinată vederii. Pentru Perrault, subtilitatea celor două simțuri însemna că nu puteau fi comasate. În ambele manifestări artistice, rapoartele numerice nu au nimic în comun cu vechile numere cosmice sau cu muzica sferelor. În arhitectură, folosirea proporțiilor numerice nu reprezintă decât un instrument pentru simplificarea proiectării celor cinci ordine clasice și sistematizarea dimensiunilor relative, făcând proiectarea mai eficientă. (108) El admite că rapoartele dintre dimensiuni sunt esențiale pentru înțelegerea fenomenelor fizice sau a geometriei atunci când exprimă forțele prin vectori, ca în mecanică (statici și dinamici), dar cu siguranță nu sunt vitale pentru sensul arhitectural (frumusețea). În acest punct important

Scanned with OKEN Scanner

și în altele, în special în credința sa în progres, plasând teoria arhitecturală pe același plan cu alte științe care erau menite să aproximeze adevărul în viitor, Perrault anticipează teoriile lui Durand și Rondelet de la începutul sec. al XIX-lea. El deja se arată în imposibilitatea de a înțelege funcția tradițională comunicativă a arhitecturii prin armonizare.

În mod uimitor, pentru Perrault oamenii «văd» în perspectivă și, prin urmare, vechea tehnică a «corecției optice», fundamentală pentru toți teoreticienii de arhitectură dinainte pentru care arhitectura era un mijloc de a face clădirile să pară cât mai armonioase pentru percepția sinestezică (întotdeauna afectată de limitările vederii) a devenit inutilă. El caracterizează acest aspect esențial al înțelepciunii practice (sollertia) a arhitectului, fie ca pe o scuză pentru eșecurile majorității teoriilor anterioare despre ordinele clasice și prescripțiile lor complexe și imprecise care erau inutile în aplicațiile practice, sau ca argument pentru meșteșugul mediocru care nu putea realiza o proiectare precisă. În opinia sa, regulile ar trebui aplicate cu precizie, unu-la-unu și fără ambiguități în ceea ce privește relația dintre limbă, proporții matematice și acțiune, similară cu felul în care computerul «vorbește» cu mașina pentru frezare azi.

Teoriile lui Perrault reprezintă prima instanță în care un arhitect neagă pe deplin conștient posibilitatea sensului ca *prezență* și, astfel, pune sub semnul întrebării integritatea atmosferei ca fiind atât afectivă, cât și rațională: câmpul asociat al *concentus / temperance*. După Descartes și Malebranche, Perrault respinge percepția sinestezică în favoarea psihologiei asociaționiste care presupune funcționarea mecanică a celor cinci simțuri, *partes extra partes*, supuse greșelii și cu interferența emoțională care tulbură înțelegerea intelectuală a *res extensa*.

Acest concept cartezian de percepție, sancționat de teoriile cognitive din sec. XVIII (precum cea a lui Étienne Bonnot de Condillac), împreună cu psihologia «științifică» din sec. XIX și XX vor avea consecințe profunde în arhitectură până în zilele noastre. De fapt, va îngreuna înțelegerea pentru omul modern a ceea ce Merleau Ponty numește primatul percepției întrupate și localizate, atingând probleme din diverse domenii, de la știință la estetică, esențiale pentru proiectarea care sporește cu adevărat calitatea vieții. În modelul percepției pasive al lui Perrault, simțurile primesc impresii care cauzează senzații conectate în cele din urmă de minte la diferite concepte. Sensul poate deveni informație și este înțeles prin asocierea conceptelor în minte. Dacă arhitectura comunică sensul, o face ca și când ar fi un semn oferit văzului autonom, sau un limbaj în primul rând denotativ. El este perfectibil, la fel ca limba însăși, dar este totuși o formă absolută de proză care poate fi înțeleasă doar de către intelect.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 3. Arhitectura – context comunicativ 2: Atmosfere poetice moderne

De la teoria caracterului din perioada iluministă la Le Camus de Mézières. Locul intermediar descris în cuvinte. Noțiunile romantice de Gemüt *și* Stimmung. Stimmung *în filosofie: contrariile conciliate și acceptarea morții; locul în care se naște o relație fundamentală cu limba. Însăilarea spațiului afectiv «construit» în romane. Dimensiunea critică a conceptului de Stimmung: armonizarea la o lume ostilă. Proiectul teoretic ca manifestare alternativă a «caracterului» și a Stimmung-ului, de la Piranesi și Boullée la Hejduk. Domeniul extins al arhitecturii: artele, structurile efemere, filmul și media. Continuități între filosofia romantică și suprarealism: consecințele pentru arhitectura modernă. Studiu de caz: Endless House de Kiesler.*

Scanned with OKEN Scanner

Abia după Descartes au început filosofii să creadă că gândirea, înțelegerea intelectuală (lingvistică, logică și matematică) conștientă de sine poate fi folosită ca dovadă a existenței noastre. Dimpotrivă, doar după Descartes au devenit experiențele afective specifice sufletului / rațiunii și de ordin interior. Deși «explorarea minții» în cultura greacă dezvăluia spațiul dorinței propriu pentru *philo-sophia*, reificarea sinelui reflexiv nu a ajuns niciodată atât de departe precum cartezianul ego cogito. Un geometrician precum Euclid ar fi fost categoric în a distinge între precizia liniei sau cercului conceptual al intelectului și manifestările lui lumești, în timp ce, în opoziție, emoțiile erau întotdeauna considerate ca fiind exterioare și localizate, nedespărțite de aspect și cogniție. Cu alte cuvinte, înaintea modernității, originea lumească a emoțiilor și limitările intelectului în ceea ce privește stăpânirea lor constituiau ordinea firească a lucrurilor.

Indiferent dacă procesele mentale erau considerate lăuntrice (Descartes) sau complet exterioare, primite de noi din context prin simțurile mecaniciste și autonome (John Locke și Condillac), convingerea că gândurile și emoțiile unei persoane se aflau exclusiv în «suflet» a devenit o presupunere culturală colectivă doar treptat, generalizată în cele din urmă în lumea occidentală în sec. al XIX-lea. După cum voi explica în concluzia acestui capitol, simțul interiorității, cuplat cu o recuperare *critică* a sinesteziei ca modalitate primară a percepției omului, a devenit o condiție pentru descoperirea conceptului romantic de *Stimmung* ca nouă posibilitate de armonizare în modernitate. Totuși, în mare parte, dualismul cartezian a devenit și mai înrădăcinat ca urmare a victoriilor spectaculoase ale raționalității instrumentale dinainte și după Revoluția Industrială, exportat prin colonizarea europeană și azi, în mare măsură face parte din civilizația tehnologizată globală. Prin urmare, convingerea privind subiectivitatea și interioritatea emoțiilor și dispozițiilor rămâne o problemă curentă și încă nesoluționată.

Este de mare folos să comparăm această convingere cu scrierile homerice, spre exemplu, în care toate experiențele senzoriale sunt calificate de pasiuni și caracterizate prin verbe diferite ca relație distinctă cu lumea precum: «privind cu milă», «privind cu teamă» sau «privind cu dragoste». Homer chiar se minuna cum putea Ulise să-și tăinuiască sentimentele în sine, poate prin întoarcerea ochilor înlăuntru spre a plânge acolo. Câteva secole mai târziu, Augustin încerca să-i convingă pe creștini că în ei exista o viață lăuntrică; conceptul era extrem de nefamiliar. Credința creștină în suflet a devenit un precedent evident pentru filosofia dualistă, dar pentru creștinismul premodern, până la Renaștere, sufletul era în-trupat; într-adevăr, viața veșnică *depindea* de învierea trupului. Doar în sec. XV s-a cristalizat prin Marsilio Ficino noțiunea de suflet veșnic complet

Scanned with OKEN Scanner

independent de un trup supus degradării, o noțiune care a fost inclusă ulterior în dogma creștină.

La începutul sec. XVIII în Europa, interioritatea izvorâtă din dualismul filosofic însemna că sentimentele și rațiunea puteau fi separate. Iluminismul considera că, în general, rațiunea este superioară, mai mult, susținea că este singura formă autorizată de cogniție, în timp ce se considera că emoțiile întunecau sau stăteau în calea rațiunii. Dezbateri pe tema acestei separații și consecințele lor au devenit comune în domeniile artei și arhitecturii. Inventarea esteticii moderne și termenii preferați folosiți pentru cuprinderea experienței estetice – «frumosul» indica măsurabilul iar «sublimul» caracteriza nemăsurabilul – au rezultat din această disjuncție presupusă. Inventatorul «științei esteticii» (1735),(1) Alexander Gottlieb Baumgarted, a mistificat cu bună știință un termen care, la origine, articula posibilitatea unei «înțelegeri senzoriale» extrasă din *tot* ce apare în percepția sinestezică: *aísthēsis*. Acest termen se referea inițial la senzația transmisă conștiinței întrupate cuprinzând tactilul, auzul, văzul, mirosul și discernământul cognitiv. În schimb, Baumgarted a folosit cuvântul *aísthēsis* pentru a exprima un fel de *cugetare* intelectuală care poate fi limpede și confuză în același timp, rezultând astfel în *gnoseologia inferioris*, un fel de înțelegere «inferioară» celei născute din rațiunea limpede. În loc să descrie o experiență comprehensivă care implica cogniția primară, termenul a ajuns să însemne tot mai puțin de-a lungul timpului până a ajuns în expresii precum «doar estetică».

Baumgarted probabil a preluat conceptul din explicația lui Leibniz despre emoțiile induse de muzică. (2) Într-o scrisoare din 1712, Leibniz definește muzica astfel: «practică ocultă a aritmeticii în care mintea nu este conștientă că numără.» Inventatorul calculului infinitezimal credea că matematica structura universul și explica rezultatul prezent «perfect» al actului creator divin. Însă, oamenii au senzații confuze sau imperceptibile astfel încât «chiar dacă sufletul nu are senzația că numără, simte totuși efectul acestui calcul imperceptibil», plăcerea rezultând din consonanțe iar neplăcerea din disonanțe. (3) Leibniz este chiar de acord că disonanțele pot fi plăcute în mod accidental, când urmează între consonanțe, și că încântarea noastră când le auzim demonstrează că nu există plăcere a simțurilor ce nu poate fi redusă la plăcerea rațională, ceea ce dezvăluie în cele din urmă alcătuirea perfect inteligibilă a universului. El conchide că frumusețea muzicii constă în armonizarea numerelor, chiar dacă nu suntem conștienți că numărăm. În acest sens afirmă extrapolând că «plăcerile pe care văzul le regăsește în proporții sunt de aceeași natură; iar cele care cauzează celelalte simțuri vor fi reductibile la ceva asemănător, deși nu putem explica în mod clar.»(4)

Scanned with OKEN Scanner

Deşi se poate afirma că la nivelul maselor, europenii din sec.al XVIII-lea încă admiteau primatul percepţiei nedivizate ca primă evidenţă a adevărului, schimbările aduse de epistemologia ştiinţei moderne înfăţişată de Leibniz şi Baumgarted au avut urmări importante în arhitectură şi un impact puternic asupra felului în care putea fi gândită ca un context armonizat, rezonant pentru viaţa zilnică. Să revenim la cele două grupuri de cuvinte care vor duce la *Stimmung*: în timp ce *armonia* ca *mimesis* în sensul tradiţional a devenit imposibil de înţeles într-o lume mecanicistă guvernată de matematica modernă, echilibrul (*temperance*) şi adecvarea la situaţii culturale, au devenit esenţiale. La începutul dezvoltării psihologiei cognitive carteziene şi a disocierii ei de simţuri, arhitecţii din sec. XVIII s-au străduit să găsească moduri de a reconecta simţurile prin argumente estetice şi ştiinţifice. Se întorceau deseori la dovada grăitoare oferită de muzică, o formă de artă care a devenit dominantă. Tehnicile echilibrului de adaptare a discrepanţelor rezultate din incomensurabilitatea intervalelor muzicale din recitalurile muzicale au fost perfecţionate, astfel că, după sec. XVII, o întreagă octavă a putut fi împărţită în douăsprezece semitonuri de forţă acustică egală (ca la pianul modern – de fapt, o mărime iraţională de douăsprezece ori pătratul lui doi). Acest lucru i-a permis lui Jean-Philippe Rameau (1683–1764) să perfecţioneze sistemul de tonalităţi şi să transforme teoria muzicală într-o teorie compoziţională eficientă care să rămână la baza muzicii tonale (chiar inconştient, în special pentru muzica pop), până în zilele noastre şi pe întregul glob.

§

După cum pentru Leibniz un muzician sau un om de ştiinţă trebuia să înţeleagă matematica din spatele unei opere, în timp ce ascultătorul se bucura pur şi simplu de încântarea oferită de consonanţă, Claude Perrault considera că a cunoaşte proporţiile, chiar dacă «arbitrar», era fundamental pentru arhitect. Cu toate că pune sub semnul întrebării multe dintre premizele esenţiale ale teoriilor anterioare de arhitectură – în special, după cum am menţionat, primatul presupus al sinesteziei – Perrault nu s-a îndoit niciodată de capacitatea arhitecturii clasice şi de ordinele ei de a oferi contextul potrivit pentru viaţă în vremea sa, «epoca de aur» a lui Louis XIV. În comentariile la propria traducere a celor *Zece cărţi* scrise de Vitruviu, el clarifică faptul că proporţiile arhitecturii nu porneau din simpla imagine cosmică, ci din obiceiurile societăţii civile, în istoria umanităţii, transformându-se într-un mod asemănător cu limba. (5) Formele arhitecturale şi proporţiile pot fi arbitrare şi nu absolute, cu siguranţă nu sunt extrase din natură, ca cele ale ştiinţei fizicii, totuşi

Scanned with OKEN Scanner

această caracterizare nu era peiorativă și nici nu însemna că o astfel de condiție ar scuza pur și simplu capriciile gustului individual. Problema arhitecturii era, mai degrabă, perpetuarea comunității civile (în cazul lui, realizările civilizației la care a fost martor în timpul lui Louis XIV). În arhitectură, spre deosebire de vestimentație, moda se îndreaptă către stabilitate. Pentru a «vorbi corect», arhitectura trebuia să cunoască tradițiile și istoria.

După cum am văzut, posibilitățile existenței unei arhitecturi imitative a cosmosului tradițional dispăreau. Se năștea, în schimb, o noua paradigmă – *arhitectura în analogie cu limba* – care recunoștea, în schimb, importanța istoriei în orientarea preferințelor și deciziilor formale și care admitea posibilitatea de a vorbi atât discursiv, cât și liric, de a influența atât intelectul, cât și sentimentele. Rațiunea și simțirea, văzute ca facultăți ale minții dualiste, erau recunoscute ca distincte și, totuși, reconciliabile, după cum am aflat la Leibniz, sau uneori ca asemănătoare prin originea în lumea empirică a «experienței». Cea din urmă era cu precădere adevărată în zorii vremurilor lui Newton, Locke și Condillac, totuși acum (și în contrast cu vremurile trecute), putem presupune că substanța adevărată a unei asemenea «experiențe» era rezultatul experimentului cantitativ (rațiunii) sau al senzațiilor percepute de simțurile autonome, *partes extra partes*.

Este important să amintim influența uriașă a filosofiei naturale newtoniene, mai ales după 1735 și până la sfârșitul secolului. În lumea Iluministă, toate fenomenele supranaturale erau puse la îndoială, iar minunile erau rareori atribuite intervenției divine; cu toate acestea oamenii de știință și filosofii recunoșteau prezența unui Dumnezeu matematic în natură, a cărui creație era făcută vizibilă prin legile gravitației «descoperite» de Newton și coroborate prin observații empirice. (6) În acest mod complet transformat, posibilitatea de a înțelege Natura ca sursă a adevărului (rațiune) și frumusețea (gustul) operelor și arhitecturii omului a fost păstrată, iar o serie de teoreticieni de arhitectură chiar au adus argumente în favoarea identității lor; intuiția genera gustul și regulile, ambele cârmuind gustul. Newtonianismul a susținut o nouă sensibilitate culturală pentru dispozițiile și minunile Naturii, făcându-le pe acestea exemplare pentru operele omului, *toate* având *loc* în spațiul și timpul matematic «divin» (gol). (7) Mai demonstra și «simplitatea» deplină a Naturii, după cum se dezvăluie rațiunii în principiile matematice (gravitația universală), astfel încât matematica și geometria puteau evidenția frumusețea paradigmatică; putea fi extrapolată în arhitectură, atât ca structură simbolică și metafizică, dar și ca justificare a noilor versiuni ale teoriilor instrumentale găsite prin inducție.

Scanned with OKEN Scanner

§

Abatele Jean-Baptiste Dubos care a scris despre artă în 1719, a fost printre primii care a încercat să reunifice ceea ce Descartes separase. Pentru el, nu e de ajuns să judecăm o operă conferindu-i atributul de «frumoasă» (o cugetare estetică); este esențial ca opera «să ne atingă inima». (8) El scrie că dimensiunea sublimă a poeziei și picturii înduioșează și încântă, după cum cea a retoricii convinge. (9) Sarcina operei de artă este comuniunea profundă fără de care comunicarea nu este posibilă: este o problemă de participare. Cu alte cuvinte, arta trebuie să fie frumoasă *și* sublimă, spre deosebire de disjuncția perpetuată mai târziu în epocă de Burke și Kant și deseori luată ca atare în estetica de mai târziu. Este important de observat că noțiunea corespunde capacității bine-înrădăcinate a armonizării de a atinge *concordia discors*, sau armonia discordantă, după cum am evidențiat în capitolul anterior. (10)

Având în vedere aceste ipoteze moderne de început privind Natura și cultura, arhitecții francezi din sec. al XVIII-lea au conceput diverse modele, de la cele științifice până la cele lingvistice, pentru a crea contexte comunicative, anticipând deja câteva din dezbaterile contemporane. La o extremă se afla Amédée-François Frézier, inginer militar prin profesie, căruia îi plăcea complexitatea geometriei aplicate la sculptura în piatră, deși recunoștea și că speculațiile lui nu puteau fi puse în practică. Frézier considera că arhitectura putea transmite valorile naturii, frumusețea ei «pozitivă» și, cu acest scop, el aplica descoperirile din știința staticii la proporțiile clădirilor. (11) În perspectiva lui, astfel puteau fi evitate capcanele variației istorice și se putea ajunge la frumusețea absolută – un argument neașteptat de apropiat de încercările recente și actuale de a deduce modele științifice pentru a genera forme, ignorând istoria. Frumusețea, afirma el, ar trebui să fie evidentă privirii; desigur, o astfel de înțelegere a frumuseții era străină de numerele pitagorice invizibile și dominată, în schimb, de mecanică (statică). Imitația naturii era întotdeauna plăcută; astfel, regulile universale ale arhitecturii ar trebui stabilite pe baza imitației arhitecturii naturii; ar trebui să fie simple precum regulile universale ale științei. Astfel, argumentează Frézier, structurile de zidărie erau mai bune dacă erau construite cu arce și stâlpi decât cu coloane și buiandrugi, după regulile staticii. Folosind același raționament cu privire la proiectarea coloanelor, Frézier era de părere că trebuie să fie doar trei ordine clasice (fără să ținem cont de problematicile ornamentului), pentru că noi construim solid, aerisit sau între. Astfel sunt fixate proporțiile ordinelor – aerisit pentru cel corintic (1:9), mediu pentru ionic

Scanned with OKEN Scanner

(1:8) și solid pentru doric (1:7) – în continuare cu regulile mecanicii lui Galilei, dar și cu exprimarea senzației relaționate la percepția vizuală. (12) Conform lui Frézier, *simțim* delicatețea coloanei corintice și astfel știm intuitiv că, dacă ar fi fost mai subțire, ar *fi* putut deveni periculoasă; astfel putem stabili proporțiile corecte. Același argument va fi aplicat la capătul opus al spectrului. Toate expresiile sunt posibile în această gamă, dar Frézier nu avea nicio dorință să acorde mai departe calități problematicii adecvării, întrucât frumusețea este asigurată prin simpla emulație a matematicii Naturii (în cazul lui, preluată din statică). Retorica lui nu diferă mult de arhitectura biomorfică generată de calculator din zilele noastre și era, poate, la fel de limitată.

Abatele Marc-Antoine Laugier, cunoscutul teoretician al neoclasicismului, a împărtășit unele din premisele lui Frézier, în special în ceea ce privește anterioritatea Naturii față de frumusețe și reguli; dar Laugier a ajuns la concluzii diferite. În mod neașteptat, în scrierea *Essai sur l'architecture* (1753), el se opune reducției teoriei la prescripții tehnice sau formule specifice folosite de contemporanii săi și încearcă în mod programat să recupereze o filosofie a arhitecturii care să răspundă viziunii moderne newtoniene. Această filosofie repune în centru întrebările metafizice din *theoría* tradițională, însă caută o «lege unică» ce poate fi dedusă din observația inductivă. Astfel, el stabilește prioritatea arhitecturii de stâlp și buiandrug: forma originală de clădire cea mai apropiată de Natura «simplă»; un principiu unic, precum «coliba noastră mică și tradițională». (13) Prezența celor trei elemente ale colibei – coloane, grinzi (arhitrave) și frontispicii – este o condiție a frumuseții și sensului construcției. Toate celelalte sunt fie necesități (ca pereții și ferestrele) sau exces (ca ornamentele inutile). Arborii, iar nu corpul uman sau articularea lui, sunt postulate ale originii ordinelor, devenind însăși structura arhitecturii (spre deosebire de ornament, ca în teoriile Renașterii). Astfel, simplitatea nobilă, delicată și grațioasă a ordinului corintic este cea mai frumoasă; este un limbaj adecvat clădirilor religioase când se îmbina cu grația stilului gotic, caz în care coincide cu gustul istoric francez și expresia naturală. Cu toate acestea, spre deosebire de Frézier, principiile generale au trebuit modulate de regulile *bienséance* (*commoditas*) pentru a atinge o formă de expresie la înălțimea ierarhiei instituțiilor sociale care alcătuiesc decorul acțiunilor umane.

Chestiunea limbajului a devenit esențială în sec. al XVIII-lea pentru un grup de scriitori francezi deosebit de importanți pentru subiectul acestei cărți; istoricii de arhitectură le-au denumit demersul drept «teoria caracterelor». Autorii au recunoscut că în absența unui punct de referință cosmologic, arhitecții preocupați de proiectarea contextelor comunicative

Scanned with OKEN Scanner

pentru societate trebuiau să ia în considerare analogiile lingvistice pentru a-şi realiza proiectul. Ei considerau că arhitectura, la fel ca proza şi poezia sau pictura şi muzica, ar trebui să comunice atât discursiv cât şi / sau emoţional şi în moduri potrivite cu rolul clădirilor în societate. Această abordare răspundea nevoii ierarhiilor sociale de a justifica păstrarea «spaţiului aparenţei», cu precădere în centre urbane mari precum Parisul şi Londra, (14), pornind de la convingerea că personalitatea este vizibilă, ca în fizionomie, spre exemplu, şi că natura afectivităţii în arhitectură se baza pe natură, aşa cum explicase Dubos.

Astfel, teoria caracterelor acorda o importanţă deosebită *decorum*-ului, «adecvării» la situaţia umană. Acest lucru era deja evident, după cum am văzut în teoriile clasice vitruviene, în care completa (din Antichitatea greco-romană până în Renaştere) posibilitatea *mimesis*-ului cosmic în proiectarea contextelor armonice şi bine-temperate. În sec. al XVIII-lea, în absenţa cosmosului pitagoreic, această categorie preocupată de valori culturale şi tradiţii a devenit chestiunea principală a sensului arhitectural. În acest caz, toate aluziile la proporţiile armonice nu s-au mai referit la «mulţimi» determinate – exprimate prin numere – ci mai mult la mărimi, în mare măsură continue şi geometrice, precum muzica modernă care îşi schimbase traiectul de la numerele pitagoreice naturale la scara (sau octava) împărţită în douăsprezece semitonuri egale. Această proporţie a fost astfel, mai presus de orice, «experimentată» direct: prezentă în Natura bogată în emoţii şi evidentă în practici artistice precum pictura, muzica şi literatura. Prin asocierea dintre sensul arhitectural şi caracter, autorii au perceput ambivalenţa termenului: «*caracter*» este un semn sau o literă; când este folosit pentru a caracteriza un obiect sau o operă, este perceput drept condiţie; în timp ce caracterul unei persoane este în sine ambivalent. Caracterul unei persoane este în acelaşi timp, înnăscut, ca atunci când cineva spune «Omul acela are un caracter puternic», şi dobândit, ca atunci când e folosit cu referire la rolul jucat de cineva în societate sau în teatru. După cum a observat Richard Sennett, această teatralitate a vieţii cotidiene era esenţială pentru diverse aspecte ale interacţiunii sociale în sec. al XVIII-lea, incluzând comportamentul, modul de te îmbrăca, contextul, i.e., «textura» oraşelor. Caracterul în arhitectură a fost găsit capabil să transmită emoţii (precum poezia), dar şi sensuri inteligibile (ca proza). În general, nu s-a pornit de la ipoteza că privitorii vor «citi» sau «decoda» clădirile, pentru că problema sensului va fi înţeleasă de-abia în sec. al XIX-lea; în ciuda perspectivelor exprimate înainte de teoreticieni precum Perrault, sensul ca prezenţă *vizibilă* era încă dominant. Perceperea lui implica experienţa inteligibilă şi / sau emoţională, dar acest lucru a devenit tot mai dificil din cauza unei suspiciuni

Scanned with OKEN Scanner

crescânde – alimentată de știința nouă și de scrierile a numeroși gânditori iluminiști (derivați în ultima instanță din filosofia modernă carteziană și din psihologia mecanicistă) – a emoțiilor care «deranjează» sensul în loc să contribuie la acesta.

Pentru susținerea argumentării mele este nevoie să menționez, deși pe scurt, câteva din diversele perspective ale scriitorilor francezi care au îmbrățișat această paradigmă modernă. Teoreticienii de început ai teoriei caracterului percepeau istoria ca forță pozitivă și priveau armoniile poetice din domeniul artei, cu originile în Natură, ca experiențe de tradus în domeniul arhitecturii. Mai târziu în același secol, «Natura simplă» a avut privilegiul de a deveni paradigmă a dispozițiilor care putea apoi fi aplicată la situațiile adecvate de arhitectură. Ipotezele teoretice clasice au fost radical puse sub semnul întrebării, iar ordinele clasice nu au mai fost considerate esențiale, în timp ce istoria a fost adesea interpretată ca o decădere din condiția originală.

În *Livre d'architecture* (1745), Germain Boffrand consideră, fără să cerceteze, că artele și științele trebuie să se intersecteze cumva prin matematică: (15) un concept «demonstrat» de Leibniz și preluat de Baumgarten. Deja anticipând (ceea ce trebuie scos în evidență pentru că este o inovație dezvoltată din observațiile lui Dubos) că «poezia, pictura, sculptura, muzica și arhitectura sunt arte surori» care împărtășesc probleme de limbaj capabile să «redea» diverse incidente din Natură, chiar și «pasiuni tandre și violente», (16) Boffrand a fost primul care a sugerat că teoria caracterului poate fi o strategie de a adresa «noua» problemă a decorumului în arhitectura contemporană. El înțelegea caracterul, în primul rând, în termenii exprimați de genurile literare (după cum au fost exprimați de Horațiu în Ars poetica): spre exemplu, «caracterul epic» al Iliadei sau «caracterul liric» al unei poezii de dragoste, care putea fi transmis în arhitectură prin proporțiile ordinelor clasice. Importanța proporțiile a fost intuită, dar doar menționată în treacăt în scrierea sa și discutată ca problemă de «echilibru» sau corectitudine optică, una care putea fi extrapolată chiar la clădirile în care ordinele nu erau folosite. (17) Într-adevăr, Boffrand susține că cele cinci ordine clasice se asemănau cu diferite «poësies» exprimând diferite genuri (ca să parafrazăm cartea întâi a lui Vitruviu). Totuși, el explică în continuare că, spre exemplu, fiecare parte a unei case trebuie să aibă caracterul potrivit, așa încât un grajd nu ar trebui tratat la fel ca o curte de intrare în casă, nici interiorul ca exteriorul. Pentru Boffrand, important este să ai un raționament sănătos («mai important decât echerul și nivela»), să poți discerne dacă anumite caractere sunt adecvate situațiilor umane conturate de arhitectură «care ar trebui să anunțe privitorului finalitatea», asemenea unei scene

Scanned with OKEN Scanner

în teatrul clasic. Este interesant faptul că, la începutul dezvoltării teoriei clasice bazate pe știința și cosmologia aristotelică, Boffrand înțelegea deja teoria arhitecturii nu ca știință, ca Perrault sau Frézier (în tradiția *theoría / sophía*), ci mai mult ca o chestiune de «filosofie practică», sau phrónesis. Acesta scrie, de exemplu: «În arhitectură, ca și în alte domenii, un bun simț al chibzuielii este dobândit prin comunicarea cu alte persoane cu simț etic și persoane cu bun gust, prin lectura filosofiei, printr-o lungă experiență de a crea cu luare aminte și prin cunoașterea modurilor de viețuire (moravuri culturale) specifice țării în care arhitectul construiește.» (18)

În timp ce literatura clasică reprezenta paradigma privită astfel de Boffrand, muzica a devenit originea preferată a caracterului de arhitectură pentru Charles-Étienne Briseux, care a publicat câțiva ani mai târziu *Traité du beau essentiel dans les arts* (1752). (19) Cu toate că respinge teza lui Perrault cu privire la arbitraritatea frumuseții în arhitectură, Briseaux propune și o teorie instrumentală care putea, totuși, să conducă spre «frumusețea pozitivă», în conformitate cu Natura. Îndepărtându-se de Boffrand, Briseux a fost de acord cu Perrault în privința inutilității naturii corecțiilor vizuale, acceptând astfel implicit psihologia carteziană *partes extra partes*: autonomia celor cinci simțuri și natura vizuală preeminentă a arhitecturii. El a presupus că desenele de arhitectură și clădirile trebuie să corespundă cu exactitate și că proiectarea lor trebuie făcuta prin operații raționale și totuși, a ridiculizat natura a priori a sistemului proporțional al lui Perrault, pe care a considerat-o cauza eșecului. Pentru Briseeux, inventarea proporțiilor a priori era o nepotrivire; el căuta, în schimb, să ajungă la ele prin metode științifice empirice, demonstrând astfel prin «autoritate, explicație fizică și experiență», i.e. experiment, existența unei frumuseți esențiale în arhitectură.

Potrivit lui Briseux, adevărata frumusețe și caracter a Naturalului, care reprezintă sensul arhitectural, sunt exprimate prin proporții, asemenea celor care produc armonii muzicale într-o gamă diatonică. Însă în ceea ce privește aplicarea conceptului, Briseux sugerează în tratatul său că dimensiunile stabilite în planul unui proiect ar trebuie luate ca atare, calculând baza elevației clădirii care urmează să fie împărțită la numere întregi și intervalele dorite, ca să producă efectul potrivit. Niciun număr nu este menționat; problema împărțirii «monocordului», înțeles ca «bază fundamentală», literalmente linia de bază a elevației principale, în intervale armonice manifestate ca mărimi grafice, regulând, așadar, compoziția. În acest cadru, chiar ordinele clasice ar putea deveni aleatorii pentru formarea sensului. Briseux a preluat conceptul său central din scrierile contemporanului Jean-Philippe Rameau, un compozitor talentat

Scanned with OKEN Scanner

și autorul primei teorii muzicale ce a putut fi aplicată ca teorie a compoziției – spre deosebire de teoriile muzicale tradiționale care, după cum am menționat, erau în mare măsură elucidări «contemplative» ale muzicii cosmosului, fundamentate pe gândirea lui Pitagora. (20)

Rameau susținea că muzica tonală derivă din natură și a sugerat chiar că știința, împreună cu toate celelalte discipline bazate pe matematică, are primele origini în muzică – un argument respins de Jean-Jacques Rousseau, care întrezărea deja că tonalitatea occidentală era un construct cultural. (21) Rameau afirma că «auzim» cu toții tonalitatea armonică, indiferent de cunoștințele de teorie muzicală pe care le avem și putem «rezolva» o terță într-o cvartă. Rameau a conceput sistemul gamelor minore și majore, astăzi universal acceptat. De la Rameau, Briseux a înțeles că proporții armonice în diverse game (do major, do minor, ș.a.) puteau reda diverse expresii afective, *comunica anumite dispoziții*, și a închipuit o analogie între proporțiile și senzațiile umane care se putea transfera clădirilor, contribuind astfel la armonizarea contextelor pentru acțiunile umane. Merită să ne reamintim că această ipoteză s-a născut inițial în teoria muzicală greacă și caracterele au fost asociate cu *diverse moduri* (intervale pe scala diatonică la monocord), ca parte a conceptului original de armonie discutat în capitolul anterior. Aristotel susținea că muzica putea transmite o anumită calitate a caracterului în suflet, insuflând etos (*ηθος*), caracter moral. În *Politica*, descrie efectul a diferite *harmoniai* muzicale asupra dispoziției și formării caracterului observat de specialiști în educația muzicală. Acesta explică, spre exemplu, cum transmite modul Mixolydian durerea și anxietatea, cel Frigian creează un entuziasm extatic, cel Dorian moderație și fermitate. (22) Prin analogie, Briseux considera că o alegere judicioasă a intervalelor (diviziunilor) dimensiunii (de bază) primare ale unei clădiri poate duce la o expresie adecvată în vederea utilizării destinate.

Pentru a extrapola de la muzică la arhitectură, Briseux trebuia să alinieze simțul auzului și al văzului care se emancipaseră în psihologia modernă prin Descartes și *filosofii* din sec. al XVIII-lea. Astfel, a adaptat argumentul «științific» din *Opticks* (1704), scrierea lui Newton. Acesta din urmă făcuse analogia dintre lumina descompusă în cele șapte culori ale curcubeului și cele șapte tonuri muzicale în scară diatonică, o metaforă cu un impact puternic asupra poeților, pictorilor și arhitecților din sec. al XVIII-lea. (23) Mai mult, a fost exemplificată de *clavecin oculaire*-ul lui Jesuit Père Castel, un instrument care demonstra corespondențele dintre culori și tonuri muzicale, construite pe principiile referitoare la melodia culorilor, expuse în scrierile sale (care conțineau, de asemenea, o critică a opticii newtoniene), și pe care compozitorul Georg Philipp Telemann

Scanned with OKEN Scanner

l-a proclamat ca fiind admirabil când l-a văzut într-una din călătoriile sale la Paris. (24) Pentru Briseux, aceasta dovedea că armonia muzicii putea fi realizată și în lumea vizibilă, fără să mai implice primatul înrădăcinat al sinesteziei.

Treizeci de ani mai târziu, Nicolas Le Camus de Mézières și-a exprimat fascinația pentru *Optica* lui Newton, cu aplicațiile armonice muzicale în arhitectură ale lui René Ouvard (sfârșitul sec. XVII) și cu *clavecinul ocular* al lui Père Castel. În paragraful introductiv al tratatului *Le génie de l'architecture* (1780), el mărturisește că este tributar psihologiei mecaniciste a lui Condillac, în timp ce încearcă să explice «analogia dintre proporțiile de arhitectură și senzații», un subiect despre care susține că nu mai fusese abordat vreodată. (25) După introducere, cartea continuă cu descrieri senzoriale ale unor importante clădiri franceze, precum interiorul domului Les Invalides, colonada de la Luvru, biserici precum La Sorbonne și Val-de-Grâce, teatrele din Paris și alte părți, castele precum Versailles și chiar «noua arhitectură voluptoasă și jucăușă» din anumite zone ale Parisului. Aceste exemple, în general, «seduc prin armonia lor, prin concordanța dintre părți și decorațiunile multiple», producând atmosfere potrivite funcțiunilor date. Spre exemplu, teatrul din Versailles comunică efectul «ca și cum ar fi pregătit pentru un bal, promovând *sentimente* în analogie cu jocurile, distracțiile și părțile pe care le va găzdui.»(26) El repetă și proporțiile general acceptate ale ordinelor clasice, cum ar fi diametrul de opt metri înălțime a unei coloane dorice și de nouă metri a unea ionice, dar ceea ce este cu adevărat important pentru el este caracterul exprimat, mereu în relație cu caracterele corpului uman, atât masculin, cât și feminin, cu grația lor firească, veșmintele și efectele lor. (27)

Principalul obiectiv al lui Le Camus a fost acela de a proiecta arhitectură căutând o analogie între mase, părți, dispoziții, décor și «senzațiile percepute», ambele fundaluri pentru o nouă conștientizare esențială privind natura spațiului arhitectural comunicativ ca «atmosfere», care ne surprinde cu pretenția lui de noutate, având în vedere descrierea făcută până acum: rezonanța dintre spațiile arhitecturale și experiența în acțiunile focalizatoare a fost întotdeauna în centrul discursurilor clasice despre armonie și echilibru. Cu toate acestea, având în vedere condițiile culturale ale Franței de la sfârșitul sec. XVIII, întrebarea a părut nouă și necesitând o cercetare mai atentă. Din punctul meu de vedere, acest aspect este strâns legat de creșterea identificării spațiului izotrop, omogen al științei cu spațialitatea (locul) trăită, ale cărei repercusiuni asupra percepției populare a orașului și arhitecturii începuse în acest moment să se facă simțită. După cum voi dezvolta în capitolul următor, percepția calitativă a *locurilor*, așa-numitul genius loci aflat în legătură cu acțiunile

Scanned with OKEN Scanner

focalizatoare și cu ivirea limbajului lor era un loc comun al culturilor europene până în acest secol. Desființarea unei astfel de experiențe comune a contribuit într-un mod decisiv la criza sensului în arhitectură pe care Le Camus o deplânge în tratatul său. Asemenea altor contemporani ca Viel de Saint-Maux și Boullée, el a susținut necesitatea întrebărilor filosofice în arhitectură, considerând că este imperativ să fie înțeleasă importanța disciplinei în contextul social actual plin de provocări.

Pentru Le Camus, toate teoriile precedente erau inadecvate pentru crearea arhitecturii pline de sens, una al cărei caracter poate fi transmis locuitorului în mod adecvat și adevărat; *calitățile* spațiului erau problema și niciun fel de manipulare geometrică formală nu ar fi fost suficientă pentru ca spațiul de acum omogen al științei, situl necesar al fiecărei clădiri, să își recupereze conținutul emoțional. Așadar, în timp ce percepea importanța proporțiilor în caracterizarea spațiilor, a respins încercările predecesorilor săi de obiectualizare a armoniei și a consonanței prin limbaje matematice, aritmetice sau geometrice. În schimb, admițând «interioritatea (modernă) afectelor», *el a decis să folosească într-o structură literară cuvintele* (în locul rapoartelor geometrice) pentru a transmite calitățile analogiei necesare pentru o «exterioritate» rezonantă în spațiile de arhitectură. Acesta se va dovedi a fi un pas ingenios și cu efecte variate.

Mai simplu spus, înainte de Le Camus «spațiul», acel «între» pe care îl asociem azi cu atmosfera, nu a fost niciodată o preocupare în sine în teoria arhitecturii de implementat în proiectarea contextului comunicativ. A fost posibil doar într-o subiectivitate modernă complet formată. Totuși, Le Camus recunoștea necesitatea armonizării (în cuvintele lui, «analogia dintre arhitectură și senzații») și înțelegea că dispozițiile încăperilor (spațiilor / locurilor) purtau chiar sensul, potențialul armonic al arhitecturii, pe care îl căuta dinadins. Un limbaj metaforic emergent care identifica acțiunile și emoțiile și descria aspectul încăperilor – texturile, mirosurile, ornamentele și culorile, printre altele – era esențial pentru procesul de proiectare, astfel încât calitățile corespunzătoare unor contexte specifice să poată fi transmise locuitorului.

Ca atare, cartea lui Le Camus este foarte diferită de toate tratatele anterioare. Ea constă într-o descriere calitativă a «spațiului» arhitectural în locuirea umană, în camerele care compun o locuință individuală (un *hôtel particulier*) și respinge folosirea desenelor și a gravurilor. În acest moment, interioritatea conținea paradigma înțelegerii locului calitativ, comunicat prin limbajul poetic, o realizare importantă. Este suficient să amintim că preocuparea primară a arhitecturii a fost întotdeauna spațiul public, spațiul social al înfățișării în care oamenii pot recunoaște o ordine intersubiectivă și astfel își pot găsi locul în univers. Spre deosebire

Scanned with OKEN Scanner

de spațiul cartezian «infinit» generalizat care devenea treptat «banal», încăperile sunt prin definiție *limitate*.

Rolul important pe care Le Camus îl acordă spațiului pentru prima oară în istorie are, de asemenea, o legătură semnificativă cu schimbările ce au loc în proiectarea scenelor de teatru. Teatrul fusese o instituție arhitecturală fundamentală în care «orașul» sau o clădire publică reprezenta fundalul neschimbat, generalizat pentru teatru. În acest moment, mai ales după crearea *dramei burgheze* de către Denis Diderot, interioarele au început să fie folosite ca fundaluri(28), o practică perpetuată în sec. al XIX-lea și mai târziu.

Aceste transformări au fost desigur simptome și reacții la disoluția protecției care fusese întotdeauna oferită de cosmosul limitat și «extern», cupola cerului: o percepție comună în multe culturi și încă prezentă în Europa la sfârșitul Iluminismului pentru care locul omului este în «interiorul» naturii. O planșă remarcabilă din tratatul contemporan al lui Claude-Nicolas Ledoux, *La maison du pauvre*, prezintă în mod minunat această condiție: un om sărac care, neavând resurse materiale pentru a-și construi o casă mai sofisticată, stă așezat pe un bolovan. Ledoux precizează că omul nu este cu adevărat sărac pentru că locuiește sub auspiciile divinităților și este protejat de Natura Divină. Odată ce locul «infinit» a fost identificat cu spațiul locuit, arhitectura a fost nevoită să adopte o atitudine critică, întrucât *crearea locurilor* armonice și echilibrate a fost mereu *o problemă a limitelor*; prin definiție, spațiul uman «signifiant» trebuie limitat (chiar dacă poate fi înțeles ipotetic sau teologic ca infinit).

Voi spune mai multe despre lucrarea lui Ledoux și a lui Étienne Louis Boullée în următoarele capitole, deși celebrul proiect al lui Boullée în onoarea lui Newton este deosebit de relevant aici. După cum am văzut în desenul secțiunii, vizitatorul intră în interiorul sferic printr-un tunel și ajunge în partea de jos în centru. Privind în sus, cenotaful îi «prezintă» percepției universul încrustat cu stele, spațiul / timpul infinit al filosofiei naturale și deismul newtonian, ca spațiu interior finit. Aceasta este cea din urmă *coincidentia opposiorum*, ultimul spațiu «sacru» posibil care încheie posibilitatea unei reprezentări geometrice a Dumnezeului iudeo-creștin introdus în gândirea occidentală prin teologia lui Nicholas de Cusa în sec. al XV-lea. Asemenea lui Le Camus, Boullée era sceptic că discursurile anterioare de teorie arhitecturală puteau crea opere pline de sens și considera că articularea intenției poetice prin limbajul literar era cea mai bună cale de a exprima dispozițiile potrivite trăite mai întâi în Natură și făcute apoi prezente în proiecte prin instrumentele pictorului. Armonia este, de asemenea, desemnată ca esențială. Ea există în analogia dintre geometriile simple ale naturii și experiența umană, dar

Scanned with OKEN Scanner

nu poate fi atinsă prin prescripții teoretice (matematice), ci doar prin ficțiuni expresive, inițiate prin limbaj.

În cele din urmă, este important de subliniat faptul că parcursul urmat de locuitor prin *hotelul* lui Le Camus este, de asemenea, esențial ca apreciere de proiectare a spațiului arhitectural, nu pentru că este imaginat «vizitând» clădirea în timpul linear al turismului, așa cum va deveni comun în sec. al XIX-lea, ci mai degrabă pentru că Le Camus este conștient de faptul că pentru a exista o «rezonanță» totală cu clădirea, spațiile trebuie considerate ca primordial întrețesute cu timpul trăit. Caraterele încăperilor sunt specifice situațiilor cărora le sunt dedicate, precum mâncatul, primirea prietenilor, spălatul, somnul, totuși sunt complementare, astfel încât se formează mai multe așteptări și sensuri noi care, în final, compun o narațiune, o imagine poetică sau o metaforă pentru locuire. Întreteserea dintre spațialitate și temporalitate este o altă reacție la emanciparea timpului și spațiului care deveniseră variabile cantitative autonome în știința fizicii și, în cele din urmă, au fost considerate fapte reale și primare are existenței. Astfel, Le Camus a accentuat cu precădere funcțiunea de prag și crearea așteptărilor. Analogiile teatrale apar pretutindeni și, după cum a sugerat Louise Pelletier, sensul arhitectural apare ca spațiu al dorinței, reconectând-se din acest motiv și la calificarea anterioară a spațiului comunicativ discutat în relație cu noțiunea lui Vitruviu de *venustas*. Această înțelegere participativă a frumuseții și a sensului care în cele din urmă a provocat «desprinderea» calităților estetice din sec. al XVIII-lea și pe care André Breton o va numi «frumusețe convulsivă», capabilă să ne facă să tremurăm de plăcere, va deveni deosebit de importantă pentru romantism și suprarealism; este esențial pentru conceptul de *Stimmung*.

§

Într-adevăr, în această perioadă acest cuvânt german multivalent a devenit popular în rândul filosofilor, oamenilor de știință și poeților romantici. Scriind între sfârșitul sec. al XVIII-lea și mijlocul sec. al XIX-lea, acest grup de gânditori europeni au recâștigat cu forța înțelegerea antică a spațiului uman ca fiind spațiul dorinței încărcat cu emoții. Ei pun la îndoială înțelegerea carteziană dualistă a realității și conceptul ei de subiectivitate împreună cu psihologia implicită. Cu toate că atitudinea lor va rămâne marginală și polemică în relație cu pozitivismul, științele aplicate și tehnologia, ei vor pune bazele unor importante acțiuni artistice, filosofice și chiar medicale care vor avea consecințe răsunătoare. Folosirea termenului *Gemüt* pentru a caracteriza conștiința umană este

Scanned with OKEN Scanner

edificatoare și anticipează descoperirile din fenomenologie, neurologia recentă și știința cognitivă ale celei «de-a treia generație».

Este bine știut că persoana întâi, «mintea» îndrăgostită de cunoașterea speculativă a apărut în tradiția occidentală în domeniul filosofiei și al teoriei de arhitectură, dar înainte de Descartes, omul nu a fost niciodată considerat fundamentul realității. Doar conceptul cartezian *ego cogitans* desemnând sinele auto-reflexiv care gândește a devenit originea existenței în filosofia modernă de început («Gândesc, *deci* exist»). Sinele romantic a contestat vehement acest tip de înțelegere. El prefigurează o alternativă: «persoana întâi» fenomenologică, «eu-ul» care se trezește în fiecare dimineață, dar este mereu în flux, dezvăluind o conștiință primară ireductibilă la rațiunea transparentă ce se naște cu lumea proprie și cu angajamentul activ în ea, o posibilă armonizare. Pornind de la observațiile anterioare ale lui Anthony Ashley-Cooper, al treilea Earl de Shaftesbury, ale lui Jean-Jacques Rousseau și ale mișcării literare *Sturm und Drang* din țările vorbitoare de germană prospere în jurul anilor 1770, gânditorii romantici au început prin contestarea antropologiei impersonalității lui David Hume, în care conștiința era construită ca o camera obscură: mintea era o cameră goală care își primea toată înțelegerea prin impresii primite prin simțurile individuale, autonome, caracterizate prin organele specifice. În locul ei, gânditorii romantici au postulat un sine creativ, poetic și etic a cărui certitudine se bazează pe un simț intim.

Evocarea conceptului de *Stimmung* în această perioadă a răsărit ca răspuns la căutarea perpetuă a unui acord între ființa umană și univers, într-un moment în care mediul, caracterizat în ultimă instanță de materialism ca simplu depozit al resurselor naturale valabile pentru exploatare și necesare industrializării și creșterii economice, a devenit perceput complet *separat* de conștiința umană și chiar potențial ostil. În acest context, *Stimmung* a devenit un program explicit pentru arte, un mijloc prin care omul putea căuta noi forme de armonizare. Această dimensiune critică, necesară, prin urmare, oricărui proiect poetic, a avut un impact decisiv asupra arhitecturii despre care voi vorbi la sfârșitul acestui capitol și prin alte exemple de-a lungul cărții, extinzându-i specificitatea dincolo de «performanța» tradițională a clădirilor de a include alte intermedieri.

În *eseurile* sale din 1795, Friedrich Schelling atrăgea atenția asupra necesității unei turnuri gnostice cu privire la lumea rațională a culturii dominante și a timpului și spațiului mecanic. El considera că avem avantajul de a pune o distanță față de timpurile în care trăim și să contemplăm în noi eternitatea în forma sa imuabilă, acesta fiind singura cale de acces către cele mai prețioase certitudini pe care le avem, de a ști «că orice se află în sensul adevărat al existenței, în timp ce restul este doar

Scanned with OKEN Scanner

aparență»(29). Intuiția ne apare de fiecare dată când încetăm să fim noi înșine obiecte pentru că nu ne aflăm «în» timpul linear. Mai degrabă, «timpul, sau eternitatea pură, se află în noi» – anticipând reviziile lui Husserl și mai apoi, ale fenomenologiei și neurobiologiei, aduse naturii experienței trăite, în contradicție cu noțiunea mecanică de timp linear și nonexistența prezentului punctual. (30) Cel mai important, însă, pentru Schelling, lucrurile nu se încheie aici. El adaugă o observație importantă prin care subliniază înțelegerea introspectivă critică: «Chiar și cele mai abstracte noțiuni recuperează o experiență de viață și existență... toată cunoașterea noastră are ca punct de pornire experiențele directe.»(31)

Poziția lui Schelling este, într-adevăr, specifică filosofiei romantice. Contestarea antropologiei impersonalității și teoriile mecaniciste despre percepție din perioada iluministă au condus către o apreciere înnoită, conștientă de sine și critică a întâietății sinesteziei. De-a lungul istoriei europene, apercepția sinestezică era mereu martor al ideii de lume amonică, permițând tuturor simțurilor să se contopească într-un singur sentiment armonizant. În capitolul 5 voi discuta pe larg semnificația termenului în fenomenologie și cu referire la teoriile cognitive enactive. Din punct de vedere etimologic, termenul înseamnă doar «unificarea simțurilor» și este important să menționăm că acesta diferă de utilizarea contemporană ca neuropatologie în care stimularea unei căi senzoriale duce la experiențe automate, involuntare într-o cale senzorială secundară. Sinestezia în fenomenologie este, de fapt, mai apropiată de un neologism inventat în 1794 de un doctor romantic, Johann Christian Reil care apare inițial într-o lucrare doctorală. Această funcție internă a conștiinței pe care a numit-o *Gemeingefül*, tradusă în franceză prin *coenesthésie*, definită în opoziție cu simțurile externe autonome și care transmite «conștiinței starea corpului prin intermediul nervilor distribuiți prin organism»,(32) o nuanță sau tonalitate biologică și afectivă în același timp. Maurice de Guérin (1810–1839) a subliniat astfel realitatea primară a sinesteziei în experiența umană, respingând în același timp însăși posibilitatea conceptului lui Locke despre minte ca «tăbliță goală». În timp ce dimensiunea «sentimentului» interior se află inițial în prim-plan, decurge de aici o recunoaștere a reciprocității dintre lăuntru și afară drept condiție a conștiinței umane(33). Spre exemplu, Novalis (1772–1801) scrie în *Grains de pollen* (1798): «Visăm la călătorii prin Univers, totuși Universul se afla în noi»(34). În reflecțiile lui filosofice, a acordat întotdeauna prioritate imaginii poetice (dezvăluită de metaforă), subliniind că tocmai aceasta care tinde să devină reală. Toți acești gânditori sunt stimulați de o luptă pentru deplinătate, abolind distincțiile dintre corp și minte, exterior și interior, fiziologie și știința minții, anticipând descoperirile contemporane

Scanned with OKEN Scanner

ale științei enactive cognitive. Rainer Maria Rilke (1875–1926) va rezuma acest sentiment în poezia «Ah, să nu fii smuls» prin ultimul vers: «Lăuntrul, ce-i oare de nu chiar cer intens?» (35).

Aceasta conștiință redefinită și deplin întrupată așeza *Gemüt* ca «organ» principal, o minte simțitoare, cu temperament și dispoziție; o «inimă» în locul unui creier, totuși nici de departe pompa biologica care pune sângele în circulație (*Herz* în germană), ci mai degrabă locul chiar deasupra diafragmei în care emoția ne lovește.

Astfel *Gemüt* poate fi sobru, sentimental, vesel, senin, vioi, temperamental, copilăros, lin, ușor, ascuțit, tandru, încăpățânat, însorit sau inegal. Joseph Ennemoser (1849) alocă prioritate acestuia în fața înțelegerii, Verstand. Cel dintâi este temelia certitudinii, acționată de *Stimmung*. (36) După Friedrich Schlegel, *Gemüt* este «adevărata forță vitală a frumuseții și împlinirii interioare.» Uneori îl asociază cu o dimensiune feminină a conștiinței, alteori cu percepția imediată a realității, nuanțată la origine, a simpatiei sau antipatiei, atracției și repulsiei, care trece dincolo de aparență și se referă la totalitate; implică anumite componente fizice și morale într-o judecată complexă dar simplă, imposibil de justificat doar prin logică. (37) Anticiparea, presentimentul și afinitățile sunt amestecate în unitatea divinației la momentul unei întâlniri cu o operă sau o persoană, după cum se poate observa în experiența comună a dragostei și a prieteniei. Mai târziu, fenomenologia se va referi la aceasta ca fiind *cogniție prereflexivă*, o *înțelegere* complet afectivă.

Pentru Novalis, *Gemüt* are o funcție *activă*; în timp ce percepția pasivă (*partes extra partes*) se presupunea că permite sinteza cognitivă care prezintă o realitate exterioară obiectivă în spațiul geometric, *Gemüt*-ul firesc evocă deja o modalitate diferită de aprehensiune, geometria unui spațiu intern colorat de toate resursele imaginației și afectivității. Astfel, sinele își exersează dreptul de a comanda obiectivitatea materială, o recreație care consacră primatul poeticului asupra realului. «Percepem perfect de ce, în ultimă instanță, totul devine poezie. În fond nu este lumea *Gemüt*?»(38) Termenul coincide aici din nou cu «conștiința» întrupată, lumească, în primul rând emoțională (prereflective). Are o valoare ontologică în care ne putem găsi orientarea în lume. Conform antropologiei romantice, aceasta este una din sarcinile fundamentale ale omului, în care contextul construit și arhitectura ar trebui să joace un rol crucial. *Gemüt* este înfățișat astfel ca însuși organul inspirației creatoare, organul iubirii mistuitoare și al compasiunii, care trebuie înregistrat de către arhitect. Și este asociat de Novalis cu poezia: «Poezia este reprezentarea *Gemüt*-ului, interiorului lumii în totalitatea sa.» *Mijlocul său de exprimare sunt cuvintele.*

Scanned with OKEN Scanner

§

Permiteți-mi să reamintesc că *Stimmung* era o traducere îndepărtată din latină: *temperamentum* (*temperatura*) și *consonantia* (*concordia*), legată de căutarea armoniei în arhtiectura clasică, în căutarea sănătății psihosomatice în orașe și clădiri. Conceptul romantic de *Stimmung* reflectă o căutare asemănătoare de a descoperi un acord între ființa umană și Univers, însă cu acceptarea deplină a provocărilor reprezentate de o lume modernă; sensul lui, deloc surprinzător, este foarte dificil de transpus în alte limbi europene. Este înțeles ca o căutare a integrității, sănătății, deplinătății și sfințeniei pierdute; prin transformarea din *proporție* în contextul antic și medieval în *atmosferă sau dispoziție*, devine un concept central în operele de artă aflate în căutarea sensului, desigur, incluzând și arhitectura. În limba engleză *Stimmung* poate fi redat și ca *ton, sentiment, dispoziție sau dispoziție a minții*. În germană, rădăcina este *Stimme*, care înseamnă «voce», vehiculul «atmosferic» care poartă limba, cântecul și melodia, enunțul original expresiv adiacent gestului. El implică primatul oralității în fața scrisului, contrar argumentelor post-structuralismului și deconstructivismului. Cuvântul romantic desemna, conform lui Charles du Bos (1957) «atât acordarea unui instrument cât și dispoziția sufletului [minții, înțeleasă ca *Gemüt*].»(39) Novalis se referă la «o acustică a sufletului» care evocă o dimensiune spirituală în același timp interioară și exterioară ale cărei elemente constitutive sunt fluide și în ultimă instanță sfidează analiza.

Limbajul analitic discursiv și așa-zisele limbaje algoritmice vizează denotația și precizia. În ciuda consecințelor neintenționate ale proceselor tehnologice și opacităților percepute acum ca parte din produsele tehnologiei, astfel de limbaje tind să devalorizeze, să ostracizeze și, în cele din urmă, să facă irelevant tot ce nu poate fi redat prin logica clară și inteligibilă. Însă în miezul existenței noastre, viața afectivă, prereflectivă ne impune sentimentele ei asemenea unor modulații muzicale inspirate de o condiție a existenței care depășește determinismul și conformitatea exterioare. (40) Suntem străbătuți de valuri concordante și discordante ce se ridică din adâncurile cunoștinței, consonanțe și disonanțe cu lumea exterioară fără o justificare mai importantă decât «dispoziția» momentană – la care contextul și arhitectura contribuie într-un mod fundamental. Această capriciozitate și iraționalitate aparentă exprimă în felul său o inteligibilitate în care ființa umană găsește fațetele esențiale ale vieții care îi seamănă.

Scanned with OKEN Scanner

Umorile, felul în care ne simțim, nu pot fi pur și simplu controlate prin voință și gândirea limpede. Am menționat că antici considerau că temperamentele exprimau prin individ relația dintre cosmosul exterior (o planetă anume, spre exemplu) și conștiința întrupată: Saturn era responsabil pentru melancolie, Marte pentru agresivitate. Rolul arhitecturii ca mediator în aceasta relație a fost bine stabilit în teoria clasică tradițională, însă a fost contestat odată ce contextul construit a devenit subiectul unui instrument tehnologic în modernitatea timpurie. *Stimmung*, confiscat drept categorie estetică pentru producția artistică reprezintă o încercare de a recupera, într-un mod transformat care are sens pentru cultura sec. al XIX-lea și al XX-lea, același fenomen: privilegierea relațiilor, a armoniilor și a corespondențelor. Filosofia romantică recuperează înțelegerea mai veche a «sufletului simțitor» al lui Aristotel din *De anima*, dimensiunea conștiinței pe care oamenii o au în comun cu animalele și care este «asemenea unei atingeri interioare», afirmând primatul sentimentului (în locul gândirii) ca dovadă a existenței. (41) Astfel, experiența simțită devenind primară, constata tradiția occidentală înrădăcinaă și justifica doctrina de *Stimmung* care își dă forma *Gemüt*-ului individual. (42)

Stimmungen corespund formelor de organizare a experienței «cosmice»; adică desemnează forme ale inteligibilului care pot fi percepute clar prin vicisitudinile vieții personale. (43) După Karl Gustav Carus (1851), specificul conceptului *Gemüt* este exprimat prin cele patru specii fundamentale de *Stimmungen*: bucurie, tristețe, dragoste și ură. (44) Este important să evidențiem că introducând importanța caracterului în arhitectură după asocierea cu teoria pasiunilor în fizionomie a pictorului Charles Le Brun, Le Camus de Mézières observase aceste patru «simpatii» insuflate de caracterul arhitectural: dragostea, ura, fericirea și tristețea. (45) Aceste dispoziții afective denotă moduri de a se prezenta în fața lumii și a sinelui, ce rezonează cu adâncimile vieții personale, contribuind în cele din urmă la tonul armonic sau discordant al destinului spiritual al unei persoane, la «meteorologia noastră particulară». (46)

Intuiția desemnată de *Stimmung* și *Gemüt* se află tocmai în *așezarea-înăuntru* prin care se asociază dimensiunile interioare cu cele exterioare ale conștiinței umane: locul contextului construit în care acordarea magică a arhitecturii poate fi implementată. Ea arată, de asemenea, că percepția vizuală nu poate fi explicată ca un fenomen pasiv de optică geometrică, așa cum a sugerat dej Goethe în «*Teoria culorilor*» (1810). Spre deosebire de Condillac, Locke și Hume, la Goethe percepția este *activă* și astfel, «omul impune peisajelor prioritatea climatului său intim.»(47) Întrucât omul este «din lume» chiar înainte de a se naște, atât trupul cât și mintea contribuie la aceasta apartenență. Ca un pahar care poate rezona sau se

Scanned with OKEN Scanner

poate sparge când este expus la o anumită frecvență sonoră, fiecare om este sensibil la anumite influențe față de care constituția sa psihofizică are o afinitate sau discordanță. Rețeaua de relații majoritar prereflexive care negociază angajamentul sinelui și al lumii este locul *Stimmung*-ului care dezvăluie mereu legăturile dintre peisajele exterioare și interioare și «meteorologii». Gemüt este pragul dintre conștiința față de lume și sine, (48) locul unei percepții integrate, al imaginației și memoriei. Dacă este tulburat, armonia trebuie restabilită prin alinierea cu natura. Aceasta a devenit chemarea poeziei și a arhitecturii.

Novalis vorbea despre o corespondență misterioasă între matematică, *Stimmung* și emoții, ca și când *mathemata* ar putea fi interiorizată ca semn al divinului sau sacrului. (49) Din această perspectivă, este interesant să ne amintim evoluția fără precedent a concertului și simfoniei solicitante, «contemplative» din sec. al XIX-lea, aflat în răspăr cu vechile practici sociale ale muzicii care reprezentau mult mai mult decât distracție pentru publicul aflat în căutarea armoniei personale. Deși ar fi imposibil să dezvoltăm acest subiect aici, putem invoca observația lui George Steiner că în ciuda schimbării gusturilor în ultima perioadă, omniprezența muzicii în lumea noastră discordantă este un semn plin de speranță al setei noastre pentru armonizare. (50)

Intuiția lui Novalis sugerează și potențiala reinstaurare a «dimensiunii armonice» în arhitectură, nu ca precept instrumental sau direcție compozițională, ci ca «experiență» întocmai cu experiența muzicii. Într-adevăr, conceptul romantic de *Stimmung* ce rezonează cu rădăcinile sale istorice, tinde, în ultimă instanță, să armonizeze conștiința prin propunerea unui ideal de armonie – estetic, moral și ontologic. Aceasta reprezintă un fel de stare de pace dificil de dobândit care poate fi și un dar al harului; o armonie ce se poate stabili dincolo de orice discordanță, un acord perfect. Ea este trăită ca acord spontan datorat unui contact misterios în care armonia nu este precedată de nicio acordare aparentă sau conceptuală din partea subiectului; nu are nimic de-a face cu cercetarea, cucerirea sau chiar dobândirea echilibrului, în sensul homeostazei biologice. *Stimmung* este dat și primit ca *dar* în toate sensurile, ceea ce constituie subiectul central; este o *discordanță* concordantă deoarece acceptă că omul trebuie să rămână «deschis spre moarte». (51)

Există o ambiguitate inevitabilă asociată cu acest termen și care reiese explicit din felul în care va fi folosit de filosofii de mai târziu, precum Martin Heidegger și Giorgio Agamben. Am explorat sensul în care Heidegger folosește termenul în cap. 1; pentru el, dispozițiile afective sunt căi de a fi în lume: «armonizări care ne acordează în așa fel încât simțim că nu există nicio armonizare de fapt... aceste armonizări sunt cele

Scanned with OKEN Scanner

mai puternice.»(52) În scriere anterioară, «*Timp și ființă*», el numește *Stimmung* modul existențial fundamental al Dasein-ului, mai degrabă în planul ontologic decât în cel ontic. Totuși, pe de altă parte, întrucât dispozițiile afective vin din afară și preiau controlul asupra noastră, sunt și foarte vizibile; ne fac să ne simțim mai împliniți și să devenim participanți: prin acțiunile focale, viețile noastre contează.

Agamben a dezvoltat aspectul liminal al termenului manifestat «nici lăuntric, nici în lume, ci la limita lor.»(53) El face și alte observații pe care trebuie să le avem în vedere pentru capitolele următoare; întrucât premerge cunoașterii conștiente, *Stimmung*, mai degrabă decât să se afle într-un spațiu este însăși deschiderea către lume, chiar *locul* ființei. În același timp însă, pentru că destăinuie *Dasein*-ul ca fiind «aruncat», structura Stimmung-ului se manifestă ca sentimentul *Dasein*-ului de a *nu* fi acasă. (54) În plus, Agambem deduce că *Stimmung* este un loc privilegiat din care ne gândim relația cu lumea, dezvăluind însăși articularea dintre viață și limbă, dintre *zóon* și *lógos*, dintre natură și cultură. Este «devenirea cuvântului poetic». (55)

§

În filosofia romantică, se considera că știința trebuie să fie riguroasă, dar și o cunoaștere trăită a vieții, prefigurând filosofia «vitalistă» a lui José Ortega y Gasset și căutarea lui Edmund Husserl pentru cea mai pretențioasă precizie fără să pierderea din vedere a primatului lumii trăite. Medicina romantică, spre exemplu, tindea către o abordare holistă; ea păstra o distanță de fiziologia mecanicistă, neflind convinsă că metafora carteziană reprezenta cel mai bun model pentru înțelegerea și vindecarea corpului uman în toate complexitatea și dimensiunile lui. Prin urmare, filosofia romantică nu este doar o reacție irațională, ostilă și neclară, ci o redefinire a conștiinței umane și o valorizare a rațiunii (a *logosului* – cuvântul) *în primul rând ca narativ și istoric.*

Într-adevăr, coincizând cu denumirea de *Stimmung*, romantismul a inventat *romanul modern*. Contrar demistificării lumii exterioare care reduce natura la simple resurse naturale, «afară» spre a fi exploatate de științele aplicate și tehnologie, realitatea este resimțită ca *revărsând sensuri* prin limbajul poetic; omul poate, pur și simplu, să participe la natură, nu să dețină controlul asupra ei. *Romanul* a ajuns întruchiparea paradigmatică a acestei perspective, un gen (occidental) modern care este azi o formă de exprimare răspândită în toate limbile moderne de pe glob. Romanul a devenit apoi și rămâne până astăzi recipientul *phrónesis*-ului, înțelepciunea transmisă prin filosofie practică ale cărei întrebări și

Scanned with OKEN Scanner

origini discursive în limbajul colocvial sunt excluse de filosofia (analitică) oficială a specialiștilor de după *Prolegomena to Any Future Metaphysics* a lui Immanuel Kant. Mai mult, forma poetică este și locul «nebuniei inspirate» care, după cum a afirmat Platon, este chiar superioară echilibrului (*sophrosyne*) pentru că prima este doar de origine umană, pe când cea din urmă aparține naturii divine. Într-adevăr, Dionis se întoarce prin cei ca Friedrich Hölderlin, Friedrich Nietzsche și Comte de Lautréamont. (56)

Roberto Calasso a afirmat că, deși monoteismul a intrat într-o perioadă de criză în sec. al XIX-lea culminând cu faimosul dicton al lui Nietzsche despre moartea lui Dumnezeu, multitudinea de divinități reprezentând forțe externe, dispoziții afective și emoții, atât de prezente în culturile non-occidentale și în Europa pre-creștină și-au făcut din nou apariția prin literatură. Aceste divinități nu mai aparțin însă unei singure familii, ci sunt, mai degrabă, «mulțimi, aglomerări într-o metropolă nesfârșită», deseori cu nume impronunțabile. (57) Puterea poveștilor lor încă se manifestă, dar acest trib compozit trăiește doar în poveștile și idolii lui împrăștiați, precum arta sau arhitectura. Nu se pune niciodată problema inventării «unei noi mitologii»; este o imposibilitate arogantă și periculoasă. Totuși, este imposibil de imaginat o «comunitate» al cărei Zeus este algoritmul. (58) Schlegel scrie:

> «Nu avem o mitologie, dar credeți-mă, suntem pe cale să avem una... trebuie elaborată din cele mai profunde adâncimi ale spiritului; trebuie să fie cea mai artistică dintre operele de artă pentru că îi va îmbrățișa pe toți, să fie un mal și receptor al izvorului străvechi, etern și original, al poeziei, și să fie ea însăși poemul infinit ce conține ascuns în sine sămânța tuturor celorlalte poezii... ordinea absolută este tot frumusețea haosului, ca să fiu mai exact, a haosului care așteaptă doar contactul dragostei pentru a se deschide într-o lume a armoniei, asemenea lumii mitologiei și poeziei antice. Fiindcă mitologia și poezia sunt una și aceeași, indivizibile.» (59)

Mai târziu, în sec. al XIX-lea, Nietzsche va spune: «Fără mit, orice civilizație își pierde forța naturală, sănătoasă și creatoare: doar un orizont trasat de mituri poate ține laolaltă un proces de civilizare într-o singură unitate». (60) Aceste intuiții vorbesc despre opera de artă în afara constrângerilor obișnuite (ca oficialul «arte frumoase»). Ele sugerează «câmpuri extinse» (deja) în pictură, sculptură, arhitectură și literatură și, bineînțeles, din moment ce problema armonizării se referă la contextul uman și poate avea loc prin variate «medii», inclusiv «arhitectura» (ca imagine poetică), dincolo de clădiri, în instalații, poezii, romane, filme, cărți sau expoziții.

Scanned with OKEN Scanner

Nicio artă autentică nu se va limita la simpla «ilustrare» a lumii exterioare «obiective» reificate (sau ştiinţific – imparţiale), ci în mod necesar o va «construi» exact ca ficţiunea şi, după modelul ei, se va distanţa de «fapte» pentru a dezvălui adevărul ca atare. Vom spune mai multe despre aceasta într-un capitol viitor. Schlegel intuieşte şi posibila reconciliere a formei cu haosul, a naturii cu artificiul, *a experimentării formale cu epifania*; un argument esenţial pentru a înţelege potenţialul sensului arhitectural în lumea modernă şi contemporană.

Schlegel a devenit fascinat de redefinirea operei de artă ca formă a cunoaşterii de mare însemnătate. «Fiecare artist este un centru», scrie acesta; opera de artă reprezintă o «deplinătate» opacă care transmite acest lucru printr-o experienţă analogă cu orgasmul: o cunoaştere a Fiinţei netransparente. (61) Era fascinat de temele mitologice erotice din occident şi orient care dezvăluie adevăruri umane semnificative. Pentru Schlegel, androginia era simbolul inteligibilului. Noua înţelegere a adevărului conectată la structuri narative şi la tradiţia retoricii anticipează «adevărul ca dezvăluire» a lui Heidegger, o manifestare efemeră a sensurilor pe care filosoful german şi discipolii lui din sec. al xx-lea le vor asocia, de asemenea, cu modalitatea artei de a comunica. Cu alte cuvinte, adevărurile umane nu sunt ca cele ştiinţifice; ele se nasc din limbajul metaforic care articulează condiţia umană; ele sunt istorie şi poveşti. Adevărul nu este dat niciodată pentru totdeauna; este, în realitate, asemănător unui eveniment, analog experienţelor noastre semnificative de artă şi arhitectură.

Să nu uităm că acesta este momentul în care istoria s-a distanţat de ştiinţele fizico-matematice în scrierile lui Wilhelm Dilthey şi Friedrich Schleiermacher pentru a deveni complet «hermeneutică», i.e. interpretare conştientă de sine care a dus, în cele din urmă, prin fenomenologie şi existenţialism, la teoriile lui Hans-Georg Gadamer şi Paul Ricoeur. Romantismul înţelesese deja eşecul «progresului» şi al pozitivismului şi aşternuse locul pentru speculaţiile remarcabil de pătrunzătoare ale lui Nietzsche despre natura istoriei atât ca potenţială problemă, cât şi ca salvare într-un text despre «întrebuinţările şi dezavantajele» istoriei la fel de relevant ieri ca şi azi (1874). (62) El a sesizat că trebuie să păstrăm un echilibru între dimensiunile istorice şi cele anistorice. În absenţa unei mitologii sau religii comune, ar trebui să cunoaştem istoria pentru viitor, pentru a da vigoare creativităţii şi, mai ales, pentru a acţiona cu grijă în vederea unui bun comun, dar niciodată doar pentru a hrăni conservarea sau a naşte o admiraţie pentru monumentele din trecut care să înnăbuşe acţiunea.

Scanned with OKEN Scanner

§

Este important de subliniat că formarea conceptului conștient de sine de *Stimmung* a avut loc în contextul unor împrejurări imediate nepoetice: produsul secundar al unei obiectivități alienate pentru o subiectivitate modernă complet constituită. Se căuta o nouă relaționare cu lumea prin care se susținea că rațiunea devenise un principiu insuficient, iar conștiința prea opacă pentru menținerea simțului vieții personale, neacceptând nici iraționalismul, nici nihilismul descumpănitor. Nu este surprinzător că *Stimmung* s-a manifestat mai întâi în afara orașelor noi în expansiune, cu mahalalele lor industriale: în vârful unui munte, la malul mării sau scăldându-se în valurile muzicii simfonice. Într-adevăr, traducerea suedeză a termenului, *stammer*, se referă mai ales la melodia (sau artefactul) capabil să acordeze omul la contextul unei lumi de obicei necunoscute și ostile. (63)

Deși în esență romantic, un exemplu timpuriu al acestei sensibilități moderne poate fi găsit în gândirea lui Giordano Bruno (activ între 1560 și 1600) care caută *Stimmung* în absența influențelor Universului infinit al lui Dumnezeu. Ca și Galileo, Bruno a unit fizica celestă cu cea terestră; el considera că noi trăim într-un univers infinit, pe o planetă în mișcare. Dar întrucât credea și că nimic nu se afla în afara sferei experienței umane – a continuității minte-trup-lume născută în conștiință – Bruno considera că divinul nu este complet distinct de om și că, astfel, este prezent în toate, în natură și în artefactele culturale. Pentru el, infinitatea este unită cu ideea participării fiecărei creaturi la divin; în spațiul infinit al unui univers plin de dragoste, toate lucrurile se contopesc. Întrucât lumea pe care o experimentăm nu este matematică (în contrast cu universul armonic al lui Kepler, spre exemplu, care, după cum am menționat în capitolul anterior, poate fi descris în detaliu prin geometrie, dar doar prin condiția limitării sale), cosmosul lui Bruno este impenetrabil «perspectivei»; locuim în penumbra «dintre lumină și umbră» și trebuie să folosim limba pentru a ne îndrepta spre acțiuni etice. (64) Spațiul experienței trăite este în primul rând «poetic», «o unificare a contrariilor»; ca atare, nu putem surprinde deplin misterul universului prin rațiune, ci numai prin revelații artistice și poetice. Oamenii locuiesc într-un peisaj panteist de nepătruns matematicii în care *Stimmung*, susținut ca potențial de artă și poezie, este singura formă de înțelegere emoțională și intelectuală.

Friedrich Jacobi, scriind în 1785, a continuat unele din aceste gânduri, punând în evidență tensiunea dintre mortalitate și perspectiva noastră asupra veșniciei, ceea ce duce la *Ungrund*, un sentiment al «nimicniciei pozitive» care poate fi văzut ca precursor al nihilismului afirmativ al lui

Scanned with OKEN Scanner

Nietzsche. (65) Acesta nu este o negaţie a sensurilor, ci o recunoaştere că acestea nu pot fi găsite doar prin raţionamentul matematic. Într-adevăr, filosofii romantici au realizat deseori că ziua poate adesea să te ilumineze mai puţin decât noaptea şi ca explorările nocturne pot fi mult mai pătrunzătoare. Această conştientizare sugera deja posibila decădere a perspectivei retinale ca mijloc privilegiat de reprezentare picturală, regăsită deja în lucrările unor pictori precum Jean-Dominique-Auguste Ingres şi afirmată categoric de Marcel Duchamp în sec. al xx-lea, subliniind simultan perfecţiunea căutată de arta romantică în limitare şi proiect incomplet, prin recunoaşterea virtuţii în fragment şi limitările schemelor totalizatoare.

În sec. al xviii-lea, unii arhitecţi recunoscuseră deja dificultăţile ridicate de crearea contextului comunicativ armonizat într-o lume caracterizată tot mai mult de spaţiul izotropic al geometriei carteziene. După cum voi explica pe larg în următorul capitol, arhitectura tradiţională «a completat» genii loci preexistenţi prefiguraţi de naraţiuni şi obiceiuri culturale. Odată ce a început decăderea contextului, o «practică critică» a apărut în proiectele «teoretice» ale lui Giovanni Battista Piranesi (explicit mai ales în cele două etape ale gravurilor *Carceri* c. 1745–1750), Étienne-Louis Boullée (proiectele adunate ca acuarele de dimensiuni mari şi cu adnotări în manuscrisul *Essais sur l'art*, c. 1778–1788), Claude-Nicolas Ledoux (oraşul Chaux ideal, cu multele sale instituţii noi, desenate şi descrise în tratatul *L'architecture considérée sous le rapport de l'art,des moeurs et de la législation*, publicat în 1804) şi Jean-Jeacques Lequeu (colecţia de proiecte din manuscrisul *Architecture civile*, donat de către autor Bibliotecii Naţionale Franceze la moartea sa în 1826), printre alţii. Am scris în alta parte despre importanţa acestei tradiţii arhitecturale care se continuă până în sec. al xx-lea în opera lui John Hejduk şi Daniel Libeskind, spre exemplu, şi «extinde» disciplina recunoscând în acelaşi timp dificultăţile creării atmosferelor pline de sens în contextele naturale şi urbane concepute (şi astfel percepute) cu încăpăţânare ca spaţiu omogen, izotrop de către civilizaţia tehnologizată dominantă. Astfel de proiecte sunt atât poetice, cât şi critice şi implică faptul că arhitectura apare *ca* schiţă, pictură sau naraţiune în machete, instalaţii sau cărţi. În mod similar altor lucrări romantice, îşi etalează autonomia şi «autoreferenţialitatea» ca, spre exemplu, poezia lui Mallarmé care vorbeşte doar «despre cuvinte», pentru a reprezenta o realitate emoţională deplină care poate recupera sensul pentru cititor sau locuitor. Mă voi baza pe ele ca exemple în capitolele următoare.

Pentru moment, doresc să subliniez că aceste moduri de acţiune nu reprezintă o «renunţare» la anumite «practici legitime» (asumate ca

Scanned with OKEN Scanner

producere de clădiri) ci, mai degrabă, o recunoaștere a dificultăților și a problemelor implicite arhitecturii în căutarea armonizării. Pentru a înțelege deplin acest lucru, este nevoie să contextualizez ce însemna noua «autonomie» pentru arhitectură. Înainte de sec. al XVIII-lea, «lucrarea» arhitectului, care închipuia responsabilitatea lui, nu era de obicei înveșmântată în desenul (sau reprezentarea) unui viitor proiect, așa cum ne-am obișnuit azi. Este bine cunoscut faptul că importanța desenelor ca exteriorizări ale ideilor arhitecturale a fost stabilită pentru prima data în Renaștere, dar aceste artefacte nu erau niciodată reductive sau predictive în sensul contemporan al unei schițe de lucru. Lucrarea de arhitectură a fost «realizată» ca translație a intențiilor exprimate într-un limbaj simplu de beneficiari și experți, mediată de urme simbolice: în mare măsură planuri și elevații, eventual secțiuni (începând cu sec. al XVI-lea). «Realizarea» era și desăvârșirea ei; arhitectul era responsabil pentru rezultat – în ciuda complexității evidente a traducerii și a implicării multor alte persoane – și, în mod evident, s-a simțit că lucrarea «s-a îmbogățit» prin transpunere, din desen în machetă palpabilă și în clădire. Conturarea atmosferelor armonizate a fost rezultatul dorit.

Istoria muzicii oferă o analogie utilă și instructivă descrisă cu exactitate de Lydia Goehr. (66) Ea susține că o compoziție muzicală aparținând oricărui compozitor înaintea lui Beethoven (1770–1827) se realiza, de asemenea, doar prin punere în scenă: aceasta era modalitatea ontologică a operei, nu ca note pe hârtie – după cum nici *lucrarea de arhitectură* nu era desenul. Astfel, muzica sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, realizată în spectacol, era dirijată sau interpretată, preferabil, de însuși compozitorul și era dedicată de obicei unei «funcțiuni» – serată, dineu, înmormântare – care urmărea să transmită dispoziția afectivă potrivită și să acompanieze acțiunile, concepute uneori în relație cu mediul arhitectural imaginat (o încăpere, o grădină sau o barjă pe râul Tamisa). Astfel de *lucrări* nu sunt simple echivalențe ale partiturilor pe care le luam azi dintr-o bibliotecă pentru a fi interpretate în spațiul neutru al unei săli de concerte, parte a unui program care amestecă deseori contexte și compozitori. Arhitectura vremii era la fel de departe de clădirile noastre moderne și contemporane construite prin documente omniprezente generate de calculator care pot ateriza oriunde în satul global. Muzica îl avea adesea «co-autor» pe comanditar, iar arhitecții înțelegeau bine rolul esențial al beneficiarilor pentru lucrarea lor. În sec. al XV-lea Filarete a afirmat în *Libro architettonico* că beneficiarul este tatăl iar arhitectul este mama oricărei viitoare clădiri de a cărei naștere era responsabil cel din urmă, ca și, bineînțeles, de îngrijirea ei până la moarte. (67) Iar în

Scanned with OKEN Scanner

sec. al XVII-lea, Juan Caramuel Lobkowitz insista că «primul arhitect» al oricărui proiect este beneficiarul.

La mijlocul sec. al XVIII-lea, Jean-Laurent Legeay, un arhitect care favoriza practicile pictoriale ca expresii de arhitectură și care putea face gravuri asemănătoare cu cele le lui Piranesi, a început și el să-i învețe pe arhitecții din generația sa și pe cei din generația imediat următoare că pentru a face arhitectură, trebuie să oferi o imagine deplin inteligibilă a viitoarei clădiri, inclusiv perspective descendente și un set complet de desene și specificații. (68) Pentru studenții lui, aceasta a fost o mare inovație. Conceptul atât de obișnuit astăzi a fost instituționalizat de École Polytechnique și École des Beaux-Arts în sec. al XIX-lea și apoi exportat și acceptat în întreaga Europă, America de Nord și, în cele din urmă, la nivel mondial. Opera de arhitectură «exista» după aceasta, ca «desen», substitut al drepturilor de autor ale arhitectului. Acestea erau menite a fi instrumente prin care se putea dicta cu precizie executarea lucrării de arhitectură când aceasta era delegată altora – ca o partitură de Beethoven sau a unui alt compozitor de după el care va fi încărcată cu semne de modulație și citiri metronomice pentru a evita «greșelile» de interpretare. Să observăm, așadar, cum din această «autonomie» născută la începutul modernității au rezultat posibilități contradictorii. Cea din urmă a luat parte la transformarea culturii planificării urbane și a tehnologiei și a alimentat deziluzia încă des întâlnită: că spațiile carteziene unde are loc procesul de proiectare – cele trei planuri ale «geometriei descriptive» inventate recent (c. 1790) – corespund spațiilor trăite ale omului. O astfel de înțelegere amăgitoare se opune contestării spațiului cartezian impersonal de către Piranesi în gravurile critice *Carceri*. Autonomia creatorului și a operei a contribuit la instituționalizarea «imaginii optice» pasive (i.e. mecanice, în cele din urmă fotografice) ca model de realizare arhitecturală, după cum reiese din expunerile sofisticate ale École des Beaux-Arts din sec. al XIX-lea, iar astăzi din revistele de specialitate și publicațiile virtuale.

Instrumentele noastre digitale actuale pot face posibile ambele opțiuni, dar având în vedere că realul este redat ca informație matematică, ele sunt adaptate cu precădere la reducerea aparenței obiectelor materiale la o imagine optică, iar modelul calculatorului la un instrument de producere exactă și prescriptivă. Însă ceea ce pare inevitabil este că arhitecții moderni sunt nevoiți să producă «opere» autonome care captivează complet imaginația productivă. Voi dezvolta această condiție în capitolele următoare. Gravurile lui Piranesi defineau deja un statut al desenului de arhitectură ca simplu instrument și pretindeau că sensul lui este *prezență*. Lucrările lui acționează metaforic, deschizând porțile pentru o «vedere (critică și etică) precum» în proiectarea spațiilor imposibil de

Scanned with OKEN Scanner

construit, totuși locuibile la scară variabilă de către imaginație. Scopul este de a armoniza prin angajarea unui caracter fictiv, dezvăluind vocația originală a arhitecturii ca sit al metaforei, oferind un *loc* pentru locuirea omului. Din acel moment, proiectele teoretice au devenit astfel locații privilegiate pentru *Stimmung*. Însă, în absența unei orientări culturale care declanșează o critică a contextului «ostil», inevitabil politică, încercări contemporane similare eșuează și devin, de obicei, încă o aplicație seducătoare a mijloacelor media în căutarea noutății.

Desigur, este imposibil să nu recunoaștem că cel mai mare pericol se află tot în cealaltă posibilitate, oferită în final arhitecților ca recomandare în scrierile lui Jean-Nicolas-Louis Durand (publicate între 1800–1810) și despre care vom vorbi mai multe în capitolul următor. «Setul de desene» ca instrument tehnologic va da în cele din urma naștere modelului coordonat de calculator pentru fabricarea robotică, reducând posibila îmbogățire a produselor aduse de translația întrupată a desenelor în clădiri – o îmbogățire care a învățat de asemenea arhitecții diferite modalități de a absorbi lumea. Ecranul digital încurajează iluzia că spațiul reprezentat este imaginea optica corespunzătoare realității spațio-temporale care apare în viețile noastre. Aceasta este cu adevărat o tragedie ce doar sărăcește lumea și conștiința, pentru că artefactele pe care le evoca sunt construite în megalopolisul discordant și post-industrial.

§

În timp ce curentul de producție a clădirilor din Europa secolului al XIX-lea devenise, în general, obsedat de adaptarea teoriilor în tipare științifice de gândire și de adaptarea modurilor de producție la așteptările tehnologiei și a noilor materiale, caracterul fictiv al proiectului autonom în arhitectură a rezonat în continuare cu perspectivele romantice. Acest lucru s-a manifestat mai ales în alte medii artistice, în literatură și la granița «profesiei». Cartea aceasta nu își propune să ofere o scurtă recapitulare a numeroase și deseori elocvente exemple din sec. al XIX-lea, nici să exploreze ramificațiile multiple ale conceptului de *Stimmung* în alte forme de expresie artistică. Scopul meu este unul teoretic, astfel, voi dedica următoarele capitole pentru elucidarea originii problemei și explicarea continuităților fundamentale dintre filosofiile romantice, fenomenologie și centralitatea limbajului poetic pentru armonizare în arhitectură. Aici, voi încheia pregătirea terenului pentru viitoare exemple prin simpla relaționare a conceptelor romantice despre artă și frumusețe, suprarealism și avangarda europeană a sec. al XX-lea.

Cercetătorii au găsit o legătura importantă între supranaturalismul lui Victor Hugo și suprarealismul sec. al XX-lea din scrierile lui Gérard de

Scanned with OKEN Scanner

Nerval, care își începe proza *Aurélia, Viața și Visul* (1885) astfel: «Visele sunt a doua noastră viață». (69) De Nerval laudă nebunia, excesul și amânarea ca imperative pentru a face prezent spațiul dorinței. Această observație simplă, în contradicție cu dorința de confort și homeostază perfectă, specifică proiectului tehnologic, constituie o prefigurare a avangardei europene după cum a fost concepută de Walter Benjamin și André Breton, printre alții. În manifestele și ficțiunile scrise, Breton insista asupra faptului că excursul operei de artă este dezvăluirea dorinței ca deplinătate (sau ea însăși împlinire – o «concordanță discordantă») prin imaginația creatoare. Scriind la începutul sec. al xx-lea, Breton a afirmat că imaginația este adevăratul instrument al cunoașterii, un dar pentru descifrarea nenumăratelor enigme ce ne înconjoară; este un obiectiv de cucerit a cărui sarcină nu este să decoreze realitatea (după cum cred versificatorii naivi), ci să descopere prin apropierea a doua realități distante, o nouă realitate care ne străbate ca un arc voltaic. Aceasta este însăși definiția unei metafore sau a unei imagini poetice (70) esențiale în generarea oricărui curent important în artă și arhitectură. Breton îndrumă cultivarea dorinței către eliberarea de inhibiții și manipulări conștiente ale puterii. El își imaginează un punct absolut în care toate lucrurile vor fi cu adevărat comparabile cu alte lucruri, unde, în consecință, mintea și materia ar atinge o identificare glorioasă cu obiectul ei. Spațiul erotic este astfel înțeles ca acțiune politică ce conduce spre eliberarea populației de «comodificare», un concept echivalent cu «lovitura» lui Walter Benjamin, «șocul pe care trebuie să-l primim de la lucrările contemporane de artă.

Breton și alți artiști suprarealiști au înțeles importanța fundamentală a limbii *emergente* și au încercat să reconcilieze mintea și materia prin metaforă, analogie și ironie. Ca și fenomenologia, suprarealismul a recunoscut primatul experienței lumii trăite: obiectul ca lucru-în-lume mai degrabă decât idee abstractă. Astfel, pentru a recupera sensurile primare prin lucrul *pentru ceilalți*, folosirea tropilor limbii, deseori subversiv, devine indispensabilă. Spre exemplu, odată ce apa a devenit H_2O, un compus chimic care circulă și nu mai este un element primar ireductibil cu puteri paradoxale de a potoli setea, de a curăța, purifica și trezi amintiri, multiple dizlocări metaforice sunt necesare pentru a-i recupera prezența emotivă primară: pentru a restaura experiența evocatoare a unei nimfe într-o unitate contemporană de baie, spre exemplu. După cum a sugerat Ivan Illich, nu e de ajuns să creăm «lacuri artificiale» în mijlocul orașelor post-industriale pentru a recupera prezența apei; prezența primară poetică din natură – cum o simțim când întâlnim un izvor limpede – poate fi recuperată doar printr-o operație metaforică cu impact într-un context intermediat de tehnologie, în mod necesar o ficțiune care își suspendă

Scanned with OKEN Scanner

referința primară la realitate. Voi încheia prin câteva cuvinte despre opera lui Friedrich Kiesler (1890–1965), un arhitect din sec. al XX-lea, prieten cu Marcel Duchamp și a cărui operă rezonează cu suprarealismul. Kiesler s-a născut în Viena și a emigrat în cele din urma la New York. A creat decoruri inovatoare pentru teatru (contestând rolul pasiv al spectatorului), pentru expuneri și expoziții importante, dar și o abundență de desene și proiecte. Cea mai cunoscută clădire a sa este Templul Cărții din Ierusalim, o construcție care adăpostește manuscrisele de la Marea Moartă, cu un set remarcabil de spații secvențiale care culminează cu o scenă parțial scufundată pentru expunerea manuscriselor sub o cupolă în forma unui sân, înconjurată la exterior de un ochi de apă.

Kiesler era extrem de critic față de lipsa caracterului și a atmosferei specifice funcționalismului contemporan și clădirilor sale industriale. El era de părere că arhitectura trebuie să trimită către imperativele etice, dar forma urmează viziunii: răsare dintr-o observație autentică. În perspectiva lui, funcționalismul desconsideră viața, nu face decât să standardizeze și să constrângă obișnuința. Îngăduie piciorului să meargă, dar nu să danseze; ochiului să vadă, dar nu să imagineze; mâinii să apuce, dar nu să creeze. (71) Probabil cel mai important proiect al său a fost «Casa Fără Sfârșit», un proiect teoretic cu o istorie complexă, la care a lucrat toată viața. (72) Kiesler descrie multe din intențiile sale în cartea *«Înăuntrul Casei Fără Sfârșit»*. (73) Spațiul «nesfârșit» este evocat ca metaforă a imaginii poetice în arhitectură, neașteptat de rezonant cu observațiile făcute anterior despre infinit în concepția lui Giordano Bruno: «Venirea Casei Fără Sfârșit este inevitabilă într-o lume care se apropie de sfârșit. Este ultimul refugiu al omului pentru om». «Casa Fără Sfârșit» a fost proiectată cu pereții în formă de coji perforate de ou, transformați în plafoane și pardoseli și închizând spații neîntrerupte și aerate. Acesta era un simbol al locuinței omului. Forma este importantă ca manifest împotriva formelor ortogonale lipsite de sens ale clădirilor tehnologice din vremea sa. Dar nu este o declarație stilistică, un fel de bulă timpurie sau arhitectură parametrică, după cum a fost recent numită. Kiesler este interesat în principal de atmosfere și de calitățile spațiului locuit: locuința sa, asemenea unei «catedrale moderne într-un timp secularizat» trebuie să răspundă viselor, pe măsură ce dezvăluie ordinea cosmică; modulația sa ușoară, culorile și proporțiile volumetrice trebuiau să intre în dialog cu psihicul locuitorului, astfel încât spațiul să nu fie niciodată doar «funcțional» sau confortabil. Orice acțiune cotidiană precum mâncatul sau rotirea unui robinet atrăgea atenția către momentul prezent și, prin aceasta, dezvăluia posibile sensuri. Scrie în jurnalul său:

Scanned with OKEN Scanner

«Orice dispozitiv mecanic trebuie să rămână un eveniment și să fie inspirația unui ritual specific. Nici chiar robinetul din care curge apa în pahar, în ceainic, la duș sau în cadă, acea rotire a robinetului și apoi apa curgând ca izvorând din stânca lovită de Moise în deșert, acel eveniment strălucitor, eliberat prin invenția magică a minții, trebuie să rămână mereu un eveniment surprinzător, fără precedent plin de mândrie și confort.»(74)

Kiesler a urmărit acest lucru în fiecare aspect al casei sale: pardoselile înclinate te fac să fii conștient de faptul că mergi, focul ar fi prezent într-un puț deschis, îmbăierea ar avea loc în piscine în spatii libere, iar lumina s-ar modifica după stările zilei. Toate cele patru elemente aveau rolul să implice conștiința întrupată a locatarului. Anticipând biomimetismul contemporan, Kiesler chiar a sugerat că «o casă, eliberată de tradiția estetică, [ar putea deveni] o ființă vie.» (75) Spațiul nelimitat al casei funcționează ca spațiu erotic, *arătând atât lipsa cât și împlinirea*: o «legătură» între prezent și infinit, coborând cerul și ridicând pământul: *coincidentia oppositorium*. Arhitectul era foarte conștient de scopul urmărit, încercând să lărgească obiceiurile pentru obținerea revelației poetice. Acesta scrie: «Cu mintea departe, te scufunzi în obiceiurile tale pentru că-ți oferă un cadru al siguranței. Cu toate acestea, noi căutăm nesiguranța.»(76) În suprapunerea dintre obiceiuri ca sedimente ale culturii și noile posibilități garantate de mediul construit, arhitectura poate imagina o inovație cu totul semnificativă în eea ce privește armonizarea atmosferelor. Cu toate acestea, în ciuda asemănărilor formale cu proiectele recente semnate de Greg Lynn sau Patrick Schumacher, problemele ridicate de acest proiect sunt total diferite. Angeliki Sioli a accentuat faptul că arhitectul era foarte atent în a respecta obiceiurile personale, personalitatea și nevoile specifice ale fiecărui client. Proiectul lui Kiesler nu a fost niciodată gândit să fie construit «literalmente» ca o locuință unifamilială; adaptări ale acestuia au fost căutate în diferite moduri. Însă cel mai probabil, ținând cont de implicarea de o viață în teatru, «Casa Fără Sfârșit» a fost proiectată ca «scenă» participativă instalată (scara 1:1) în Muzeul de Artă Modernă din New York, obținând statutul de proiect teoretic. A existat (și încă există) în același sens în care ne-am referit mai devreme la Piranesi, și devine, la fel ca în cazul lui Le Camus de Mézières, o paradigmă a arhitecturii dorinței, dispozițiilor afective și caracterului, implicând vechea dimensiune a disciplinei, aceea de «spațiu al aparenței» intersubiectiv și legăturile istorice adânci cu teatrul și cu orașul.

Kiesler a implicat pe deplin lumea tehnologică prin conceptul său de «cor-realism», recunoscând astfel supozițiile științifice privind dimensiunea infinită a Universului. Cu toate acestea, el a înțeles analogia

Scanned with OKEN Scanner

fundamentală care permite ca *Stimmung* să rămână neschimbat între interior și exterior, cultivând întâietatea limbajului poetic pentru a exprima intenționalitate și apropiere. Prin urmare și-a propus să proiecteze o arhitectură a spațiilor finite, calitative, exprimând prin limite o nemărginire inefabilă, înțelegând că dispozițiile afective sunt în definitiv un mimesis al naturii, și că emoțiile transmise prin arhitectură constituie punctul central al sensului pe care aceasta îl are. Casa lui este o împletire de atmosfere care transmit emoții și acțiuni focale complementare exprimate ca programe narative. Acest tip de arhitectură ajută la dobândirea unei vieți depline și sănătoase, obiceiurile și acțiunile sale cristalizându-se în spații pline de calități (lumină / umbră, cald / rece, rezonant / tăcut) și materiale consonante pentru obținerea atmosferelor căutate. Metaforicul este întâlnit pretutindeni, metafora centrală fiind: interiorul este exteriorul, prin urmare facem parte din, ne aflăm acasă; interioritatea arhitecturii reprezintă locul nostru *interior* din pământ: pe pământ, sub cer. În mod asemănător atmosfere rezonante pot fi create în oraș, când proiectăm spații exterioare ca acelea gândite de deisgn-ul urban. Paradigma rămâne în continuare. În ciuda tendințelor predominante evidente, spațiul public nu devine pur și simplu unul privatizat; poate fi în continuare un «spațiu al aparenței», ce devine emotiv și cognitiv prin «utilizare», prin obiceiuri și cuvinte. Poate că acesta este motivul pentru care literatura și cinematografia au fost mai în măsură să transmită aceste calități potențiale în ultimele două secole decât cercetările științifice și hărțile proiectanților.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 4.
Arhitectura ca dezvăluire a locului

Primatul locului (topos cosmic și cultural). Relația dintre narațiune și loc: de la mit la ritual, de la program narativ la loc. Dislocarea treptată al narativului de spațiul științific în sec. al XVIII-lea. Lambert: perspectiva ca adevăr acceptat a spațiului geometric generalizat de Dumnezeu. De la spațiul lui Newton în infinitul «limitat» al lui Boullée, arhitectura sacră absolută ca unire a contrariilor, la infinitul ateu al lui Laplace și acceptarea culturală a spațiului cartezian ca factual (subiectiv). Durand și negarea imperativului expresiei în arhitectură. Hedonism versus Stimmung. Generarea automată a semnelor în spațiul cartezian și tăinuirea locului, de la Schmarsow la Husserls și Merleau-Ponty. Întoarcerea locului prin spațiu. De la spațiul optic sinematic la profunzimea întrupată la Le Corbusier. Rolul scrierii poetice în proiectul Victims de Hejduk. Imaginea poetică și atmosfera.

Scanned with OKEN Scanner

Am văzut cum identificarea și caracterizarea conceptului de *Stimmung* în romantism contribuie la înțelegerea adecvată a atmosferei ca problemă centrală de *aisthésis* arhitectural modern și contemporan. Sarcina proiectării devine crearea contextelor calitative și armonizate rezultate din imaginația rodnică a arhitectului, spre deosebire de imaginația predominant mimetică din arhitectura tradițională premergătoare modernismului. (1) De asemenea, a devenit evident că această nouă posibilitate, dacă este corect înțeleasă, se află în acord cu vechea preocupare a arhitecturii de a transmite ordinea signifiantă (armonia, concordanța) în formă construită, o ordine atât inteligibilă cât și emoțională, în vederea relației omului cu lumea naturală care oferă posibilitatea locuirii prin abordarea întrebărilor fundamentale care se ivesc constant, dincolo de dihotomiile introduse de estetica sec. al XVIII-lea între «sublim» și «frumos». Însă valorizarea modernă a *Stimmung*-ului a apărut doar în vederea împrejurimilor nepoetice, prin confruntare cu un mediu extern a cărui spațialitate a fost echivalată cu spațiul omogen și izotrop al fizicii clasice: *o lume în care locul a fost ascuns*. Prin examinarea câtorva din sursele deja familiare, din nou dintr-o perspectivă istorică generală, capitolul de față va explora felul în care s-a produs această ocultare.

Mare parte a arhitecților contemporani încă mai presupun că siturile pe care construiesc au puține sau chiar nicio calitate intrinsecă dincolo de cele pe care le pot descrie «obiectiv» prin geografia fizică, morfologie, cartografiere geometrică și științe (spre exemplu, analiza geologică). Acest lucru se bazează pe convingerea că lumea exterioară este *esențialmente* un spațiu geometric izotrop, o matrice tridimensională după cum a fost inițial concepută de Descartes. De la începutul sec. al XIX-lea s-a considerat că spațiul arhitectural (care înglobează toate aspectele locului real) este ușor de reprezentat prin sistemele geometrice ale geometriei descriptive și proiectării axonometrice transpuse perfect astăzi în spațiul digital al monitorului prin software-ul standard de arhitectură. Astfel, pare evident că sensurile arhitecturale ar trebui create din nimic prin manipulările formale ingenioase ale arhitectului-artist, asumate ca relevante doar datorită caracterului șocant sau seducător. De fiecare dată când contextul fizic este invocat ca argument pentru deciziile de design, se face adesea prin atributele lui vizuale, situl fiind închipuit ca imagine sau plan obiectiv ce oferă simple indicii formale sau funcționale. Această neînțelegere este periculoasă. Aspectele profund afective și narative care compun locurile într-un anumit cadru natural sau cultural sunt, de obicei, marginalizate de dorința de a produce inovații la modă. Aceste calități narative sunt însă considerații esențiale pe măsură ce căutăm adecvarea unui proiect dat la scopul propus într-un cadru cultural specific:

Scanned with OKEN Scanner

conturarea unei «acțiuni focalizate» (Heidegger) sau a unui eveniment ce poate aduce oamenii împreună și poate naște un sentiment de orientare și apartenență.

Ipoteza că arhitecții au manipulat dintotdeauna «concepte spațiale» și că arhitectura este «arta spațiului» este implicită în concepțiile moderne de arhitectură. Această poziționare față de istoria arhitecturii europene articulată de istoricul italian Bruno Zevi (2) a rămas inclusă în cele mai multe narațiuni istorice moderne. Însă, în mod surprinzător pentru unii cititori, «spațiul» nu a fost de fapt niciodată conceptualizat ca problematică a teoriilor de arhitectură înainte de sfârșitul secolul al XIX-lea, nici nu a fost identificat ca element ce putea fi adus la cunoștință intelectuală pentru a fi controlat de arhitect. Întrebarea este complexă iar observațiile despre filosofia conștiinței întrupate pe care le voi trasa în capitolul 5 vor contribui la clarificarea ei. (3) Cu toate acestea, putem înțelege cu ușurință că acel «între» dintre noi și obiectele din lume, născut împreună cu *acțiunea* care este percepție, i.e. conștiință, nu este ceva asemănător obiectului (geometric), dar nici nu este *nimic*.

În mod evident, percepem calitățile *locurilor*, în special când prin straturile oferite experienței noastre putem citi istoriile orașelor. Acestea sunt încă evidente dacă vom compara «spațiile» centrelor urbane noi precum Toronto și Sydney (ambele cu trecut colonial asemănător) care par, într-adevăr, calitativ diferite. În ciuda caracterului anglo-saxon, cele două orașe au o lumină și o ambianță diferită, o savoare diferită care rezulta din trăsături precum lacul sau marea și «aerul» climatelor specifice. Putem înțelege și că gândim diferit în locuri diferite, gânduri acompaniate și declanșate în mod necesar de diverse emoții, pe care, de cele mai multe, arhitectura generică a dezvoltării moderne nu le are în vizor; locul ne influențează profund, la fel ca și contextul geografic într-un sens mai larg.

Un context ce se golește tot mai mult de calități, redus la un set de coordonate date, spre exemplu, de un dispozitiv de poziționare globală, tinde să exacerbeze psihopatologiile contemporane – disperarea simțită în fața «lipsei de sens a existenței» ce contribuie la un nihilism epuizant. Cu alte cuvinte, în timp ce calitățile spațiului rămân direct accesibile prin simțuri și prin conștiința afectivă, lumea tehnologizată tinde să nege valoarea cognitivă a percepției și, de fapt, întărește presupunerea opusă: realitatea unei continuități geometrice izotrope în curs de lucru prin tot tipul de instrumente, dispozitive de comunicare și tehnici productive. Propriul nostru concept generat cultural științific al spațiului, devenind o importantă parte a setului de abilități intelectuale, are urmări asupra percepțiilor, astfel încât *locul* efectiv se ascunde de experiența noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Atât de complexă este problema pentru arhitect. Pentru a înțelege pe de-a întregul scopul chestiunii pentru design-ul contemporan, căutând o armonizare la toate nivelurile este important să fie luat în vedere un context istoric adițional.

§

Înainte de filosofia greacă și literatura clasică, spațiile dintre lucruri nu erau recunoscute. La sfârșitul sec. al VI-lea î.Hr. Empedocle încă susținea că respirația, echivalată cu *Eros*, se afla pretutindeni și era responsabilă pentru diversele combinații ale celor patru elemente din toate fenomenele naturale. Prin respirație totul din Univers putea atinge orice altceva. Aripile și respirația (aerul din atmosferă) mișca *atât* Erosul, *cât și* cuvintele printr-o legătură inevitabilă. (4) Sigur că existau clădiri, ca în orice cultură, dar arhitectura ca disciplină nu își primise încă numele. (5) Doar în sec. I d.Hr. găsim la Cicero și Vitruviu substantivul cu un sens apropiat de cel folosit azi. (6) Clădirile erau percepute ca trăsături naturale; piramida era un munte sacru, iar *thólos*-ul micean era o peșteră sacră, ambele fiind *locuri* naturale armonizate cu acțiunile umane sub forma ritualurilor.

Înainte de contribuțiile lui Anaximandros din sec. al VI-lea î.Hr., nu exista geometrie în sensul modern. Spațialitatea nu era înțeleasă independent de temporalitate; intervalele temporale (și alte calități materiale ale contextului, precum greutatea) erau deseori folosite pentru măsurarea spațiului. Anaximandros a introdus prima structură spațială stabilă în experiența trăita prin noțiunea de *arché*. El a identificat sursa tuturor lucrurilor într-o substanță primară nedefinită având «alte» calități decât cele materiale din lumea experienței (foc, pământ, aer sau apă) pe care a numit-o *apéiron*, nedefinit spațial (ceea ce implică desfășurare și durată nelimitate). Nu este surpinzător că lui Anaximandros i se atribuie aducerea gnomonului din Egipt în Grecia. Pentru el, acest instrument reprezenta mai mult decât un dispozitiv tehnic, era un mijloc de transpunere a regularității percepute a mișcărilor astrelor în lumea omului și de caracterizare a spațialității potențial stabile. După aceea, gnomonul a devenit unul din cele trei instrumente, alături de clădiri și mecanisme, de a căror producție Vitruviu considera că trebuie să fie responsabili arhitecții, toate imitând cosmosul supra-lunar. Poate că nu întâmplător Anaximandros este cunoscut ca fiind cel care a alcătuit una din cele mai vechi hărți ale lumii cunoscute. (7)

Vitruviu descrie natura producției intelectuale a arhitectului din sec. I î.Hr. inspirat de surse grecești și elene și subliniază importanța «ideilor» arhitecturale, clasificate drept tipuri de imagini exteriorizate prin

Scanned with OKEN Scanner

schițe sau desene (*graphé*), *ichnographia* (plan sau desen orizontal) și *orthographia* (elevație sau desen vertical). În contextul practicilor arhaice de construcție, acestea erau produse explicit artificiale, tehnologii asemănătoare scrisului. Dar nu erau doar similare pictogramelor, semne grafice figurative menite să fie citite pe măsură ce omul experimenta și interpreta natura, ci erau asociate cu un tip de scriere care a devenit dominant în cultura greacă în timpul lui Platon: scrierea alfabetică fonetică ce obiectualiza cuvântul scris, respirația lui Empedocle, care îl transforma într-un artefact vizual pentru prima dată în istorie. Anne Carson și David Abram au evidențiat importanța acestei tehnologii timpurii pentru dezvoltarea gândirii occidentale, separând-o de comuniunea intimă cu lumea naturală. (8) Este suficient să ne amintim cum folosea Platon această tehnologie în celebrele dialoguri, deplângând în același timp faptul că scrisul poate fi un instrument al uitării; el avertiza că scrisul ne poate face să credem că închipuie adevărata cunoaștere când, de fapt, adevărata înțelegere poate exista doar prin comunicare verbală.

«Desenele» de arhitectură (de obicei făcute in situ) au devenit astfel re-prezentări, imagini cu conotațiile specifice unei *eikon*, realități autonome separate de prezența referențială. Astfel de «scriere» de arhitectură delimita și ocupa «un alt» spațiu, unul înrudit cu *chóra* lui Platon, un cuvânt folosit intenționat de filosof pentru a sublinia dimensiunile culturale și pentru a-l diferenția de *tópos*, *spațiul* primordial al prezenței. «Scrierea» arhitecturală nu existase în culturile anterioare. În arhitectura grecească, spațiul face muchiile locului vizibile, așa cum în scrierea greacă vocalele făceau să se audă vechile consoane feniciene. Spațiul devine, de asemenea, intervalul fizic dintre lucrare și noul observator / participant, între arhitect și lucrarea de *techné-poiésis-mímesis*. Acesta trebuie armonizat și temperat precum natura însăși (physis, natura), după cum am explicat în capitolul 2.

Există alte legături importante între scrierea greacă și practicile geometrice. Se spune despre Pitagora că îl bucura trasarea literelor, «formând fiecare trasare cu un ritm geometric al unghiurilor și liniilor curbe și drepte». (9) Spre deosebire de hieroglife și de scrierea pictografică trasată de obicei cu o pensulă, după sec. al v-lea î. Hr. literele grecești erau scrise cu o peniță de trestie pe papirus. Acest instrument mai exact este analog dălții folosite pentru inscripțiile epigrafice, pentru sculptat, tăiere și incizii în materia continuă, sau însemnelor pământului (precum un plug, spre exemplu), care «desparte» spațiile goale, zonele clădirilor, de continuumul naturii. Penița a fost indispensabilă pentru trasarea liniilor fine ale noilor litere, guvernate de margini ascuțite și bazate pe geometrie. Există o legătură evidentă între construirea literelor pentru

Scanned with OKEN Scanner

inscripțiile epigrafice și însemnele unor «desene» de arhitectură: ambele erau înscrise pe piatră și evocau perfecțiunea ideilor matematice. Aceste analogii sunt evocate și în fragmentele clasice care redau istoria lui Dedal, mitologicul arhitect: pe când se afla în Creta a construit un labirint care să închidă minotaurul și o platformă pentru dansuri ritualice. Acestea aveau loc de obicei pe o podea de nisip, asemenea celei unei orchestre a teatrelor clasice, unde corul care dansa lăsa urme ce conturau o iconografie asemenea unui labirint.

Conceptul platonic de *chóra* (în *Timaios*), un neologism care i-a permis filosofului să facă o distincție clară între spațiul cultural și spațiul natural (*tópos*), s-a născut din această conștiință. El a înțeles că aparența și desemnarea spațiului cultural permite cuvintelor să se refere instant la singular și universal. Am notat deja că, în ciuda interpretărilor moderne greșite, «idealul» la Platon nu se afla niciodată cu adevărat «în afara» experienței întrupate. În sensul pre-filosofic, cuvântul chóra denotă o regiune sau o zonă nelocuită, în timp ce în dramaturgia ateniană denumea spațiul politicii și al participării, luminișul care făcea posibilă cultura, uneori instituit de acțiunile unui *architecktón* și deseori asociat cu mișcările corului (*chóros*) reprezentând spectatorii în intrigă. (10) La un secol după Platon, Euclid a folosit termenul *chórion* pentru a indica o zonă închisă de perimetrul unei figuri geometrice specifice și în care cuvântul purtător de sens se asocia cu limitele definite. După cum am sugerat deja, contrar înțelegerii greșite moderne, «spațiul euclidian» nu este un simplu echivalent al spațiului cartezian de mai târziu; nu era posibil să presupui că acesta *exista* ca spațiu sensibil. De fapt, atât matematica pitagoreică, cât și cea neoplatonică vor insista că sufletul produce științele matematice nu prin privirea orientată spre capacitatea infinită de dezvoltare a formelor, ci introspectiv, având în vedere proprietățile figurilor geometrice apărute «în interiorul compasului Limitei». (11)

La scurt timp după Platon, Aristotel a dat din nou prioritate lumii experienței sinestezice (în primul rând, tactilă), negând astfel existența substanței primordiale a lui Anaximandros. Odată cu această negare, va contesta și posibilitatea unui spațiu ca substanță fără conținut existentă. (12) «Marele lanț al Ființei» al lui Aristotel a rămas normativ pentru filosofi până la sfârșitul Evului Mediu și mai târziu; în mod primar, exista *locul* calitativ, experimentat sinestezic și articulat într-o cosmografie verticală de la pământul de sub picioare la cerurile cristaline și înstelate. Această direcționare jos-sus a devenit constituentul fundamental al tuturor simbolizărilor arhitecturale. Mai mult, grecescul *physis* și latinescul *natura* presupun prin etimologiile lor ideea de organism, de creștere și dezvoltare armonioasă. A cunoaște însemna a percepe și a descifra anumite

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

corespondențe ce compun realitatea. Prin implicare, subiectul și obiectul cunoașterii formau o singură ființă. Omul exista în acest câmp ontologic din care ieșirea, reducerea realității exterioare la un domeniu epistemologic ce străbate spațiul obiectualizat erau de neconceput.

Doar în timpul Renașterii a manifestat arhitectura occidentală mai multă încredere în structura geometrică potențială (eucludiană) a spațiului sublunar *existent*. Aceasta a apărut datorită unui interes reînnoit în rândul umaniștilor pentru textele euclidiene, un interes decisiv pentru inventarea *perspectivei artificialis*. Evoluția aceasta este foarte vizibilă în scrierile lui Andrea Palladio (1570), despre care am discutat în capitolul 2. Influențat de matematicieni precum Sylvio Belli și Daniele Barbaro, acesta a căutat experiența armonică a clădirilor prin relaționarea proporțiilor la secvențele camerelor.

Este important să subliniem importanța acestei realizări pe care o luăm ca atare. În ciuda a numeroase interpretări eronate, constituirea realității la Platon nu era doar o dualitate a Ființei Imuabile (tărâmul mișcărilor corpurilor cerești) și a Devenirii (tărâmul concret al omului). Prima observație de netăgăduit a fost că cele două sfere sunt distincte și autonome: nu e nimic pur ideal în sfera muritorilor supusă mereu schimbării. Totuși, ambele aspecte devin vizibile pentru conștiința omului prin *loc*: în *chóra*, «receptacolul», al treilea și ineluctabilul element al realității, spațiul (arhitectural) pentru dansul (*chorós*) culturii. După cum va scrie Aristotel câțiva ani mai târziu, lumea sensibilă nu este compatibilă cu matematica, dar atât el cât și Platon considerau că cele două lumi erau, într-un fel, legate. Interpretarea dată de Aristotel «formelor» ca lucruri vizibile ochiului, au împins speculațiile transcendentale din *Timaios* către științele naturale și, prin stoicism, în teoria arhitecturii dominantă în Occident. Aristotel punea sub semnul îndoielii organizarea lumii pe care o trăim și observa perfecțiunea făpturilor vii. Folosea deseori alternativ *eídos* (idee) și *morphé* (formă) inseparabile de materie. (13) În «Despre *părțile animalelor*» Aristotel menționează dezgustul unui om atunci când asistă la disecția unui trup uman, dar insistă că nu despre sânge, carne și oase este vorba în anatomie. Specialistul în anatomie nu se concentrează asupra materiei imediate a corpului, ci caută design-ul intenționat al naturii (*théoria*). (14) Vitruviu echivala *théoria* medicului cu cea a arhitectului, sugerând prin aceasta că trupul vizibil armonic și echilibrat al arhitecturii înseamnă tocmai această intenționalitate. (15) Într-adevăr, trecând prin stoicism interpretarea aristotelică a «formelor» ca ceva ce este direct vizibil privirii, cercul din arhitectură poate deveni potențial interșanjabil cu *thólos*, spre exemplu, un templu circular în care grecii venerau o zeitate feminină, sau cu orice altă structură circulară.

Mai departe, Aristotel a încercat să înțeleagă realitatea «intermediară» a realității geometriei și în discuția despre fenomenele optice din «*Fizica*». El a observat că geometrul operează cu linii care apar natural «dar nu cum au loc în natură», în timp ce optica se ocupă de linii matematice «așa cum au loc în natură, dar nu ca entități matematice pure.» Deoarece natura (*physis*) se referă ambiguu la formă și materie, trebuie înțeleasă din două perspective. (16) Acesta este tipul de aritmetică și geometrie care deservește intenția mimetică a arhitecturii tradiționale, inclusiv a lui Palladio, care limitează o situație umană și astfel, stabilește locuri pentru comunicare ce recunosc natura ca scop pentru care toate celelalte există. (17) În filosofia stoică, adevărul matematic era inițial legat de adevărul empiric. Doctrina stoică susținea că singurele lucruri care există cu adevărat sunt trupurile materiale, adică și sufletul și divinul sunt neapărat corporale, excluzând potențial orice spațiu intermediar. Este posibil ca Vitruviu să fi împrumutat unele din ideile importante de la Posidonius și Geminus, cei mai cunoscuți stoici pentru interesul manifestat față de moștenirea matematică greacă.

Astfel, după cum am observat, din punctul de vedere al lui Vitruviu, preocuparea principală a arhitecturii față de atmosferă este tacită. Spațiul *limitat* și calitativ este implicit: un spațiu comunicativ pentru acțiuni politice și religioase din oraș centrate în special în instituțiile publice ale *agorei / forumului*, ale acropolis-ului și teatrului. Însă arhitectura este caracterizată explicit de *dispunerea* proporțională a formelor prin armonie și consonanță, elemente ce imită cosmosul pitagoreic. Prin evocarea preciziei și constanței lumii supralunare, divină și matematică, în lumea omului aflată în continuă schimbare, arhitectura rezonează cu spațiul visurilor; Platon a folosit această imagine în «*Timaios*» pentru a înlesni înțelegerea existenței actuale a conceptului de chóra.

Conform direcției trasate de Anne Carson și Bruno Snell, am caracterizat în alt loc acest spațiu occidental arhetipal ca *fundamental erotic* și pe care Vitruviu, de asemenea, îl consideră plin de semnificație prin alăturarea termenului *venustas* – calitatea seducătoare a lui Venus – care denotă valoarea arhtiecturală. Alegerea lui Vitruviu ilustrează legătura și separarea, o condiție «dulce-amară» esențială a *concordanței discordante*. (18) Spațiul erotic nu este dat a priori, nu este o realitate geometrică sau topologică obiectualizată. El cuprinde totodată spațiul fizic al arhitecturii de la începutul tradiției occidentale, spațiul deschis de descoperirea filosofiei contemplative (și scientia) și spațiul lingvistic al metaforei în literatură și poezie.

§

Scanned with OKEN Scanner

Arhitecții greci și romani înscriau (*graphéien*) figurile geometrice (în corespondență cu ordinea supralunară) în *tópos* (loc). Astfel, contribuiau la dezvăluirea calităților *deja* prezente și recunoscute prin experiența locurilor. Locul recunoscut și desemnat ca sit era o parte constitutivă a sensului arhitectural, a prezenței sau «atmosferei» adecvate care conducea către ritualuri culturale armonizate. Astfel, situl topografic al unui templu grecesc, spre exemplu, articulat de mituri locale și moravuri culturale, devenea elocvent și încărcat emoțional de îndată ce era delimitat iar perimetrul sacru (*témenos*) era făcut vizibil. Dincolo de similitudinile de stil și morfologie, acest lucru se afla la baza templelor lui Apollo din Attica, Peloponez, Anatolia și Sicilia, contexte comunicative distincte pentru comunități locale specifice, iar nu exemple ale unui «stil internațional». Calitățile locului au fost întotdeauna expuse prin mituri: istorii orale, cu formă schimbătoare împărtășite de oameni și întrețesute cu peisajul. Spre exemplu, Acropola din Atena, deși are trăsături topografice izbitoare, a devenit un *loc* gol în urma luptei dintre Poseidon și Atena pentru patronajul orașului. Știm că o *xoanna* cu efigia zeiței a căzut din cer pe deal, iar locul a fost marcat de tridentul lui Poseidon pentru a indica o fântână cu apă sărată, în timp ce sulița Atenei a lovit o stâncă din care a răsărit un măslin nemuritor. Inscripțiile limitelor geometrice ale templelor transformă locul într-un spațiu cultural, un loc adecvat pentru ritualuri asociate Atenei.

În general, creștinismul a continuat această practică recunoscând calitățile pre-formate și articulate lingvistic ale locurilor până aproape de sfârșitul Renașterii, chiar și atunci când a fost nevoit să-și reașeze propria arhitectură ca rezultat al colonizării și conversiei peste situri sacre mai vechi care aparțineau altor culturi religioase sau chiar, în sens negativ, să susțină distrugerea locurilor «păgâne». Această prioritate lingvistică este vizibilă mai ales în construcțiile asociate cu evenimente miraculoase sau martiriul sfinților. Spre exemplu, la 24 septembrie 1445, un tânăr pe nume Hermann Leicht, păstor aflat în slujba unei mănăstiri franciscane din Bamberg, Bavaria, a văzut un copil plângând pe câmpurile care aparțineau mănăstirii cisterciene din apropiere, în Langheim. Înduioșat de copil, s-a apropiat, dar acela a dispărut deodată. Leicht a rămas în continuare atent, iar copilul a apărut din nou în același loc, mai întâi ținând două lumânări aprinse, iar a treia oară în iunie 1446, însoțit de alți treisprezece copii. În acel moment, copilul i-a spus lui Leicht că ei sunt «cei paisprezece ajutători» și că doresc să construiască în acel loc o capelă în care să se odihnească. «Dacă vei fi slujitorul nostru, și noi vom fi slujitorii tăi!» (19) Leicht a fost atunci martorul luminii divine,

Scanned with OKEN Scanner

revărsându-se din două lumânări din ceruri pentru a marca locul despre care s-a spus că au început aproape imediat să se petreacă vindecări miraculoase atribuite mijlocirii «celor paisprezece sfinți».

Ulterior, grupul a devenit cunoscut (după Fecioara Maria și Sf. Iosif) pentru eficiența cu care transmitea rugăciunile către Dumnezeu și acorda favoruri celor aflați în pericol sau boală. (20) Încă din 1448 a fost sfințit un altar pe acel loc iar pelerinii vin până astăzi aproape fără încetare. Biserica barocă din Vierzehnheiligen proiectată de Balthasar Neumann și construită între 1743 și 1772 este dedicată aceluiași program narativ, sărbătorind aceiași paisprezece sfinți prin altarul admirabil. Însă altarul nu se află la mijlocul intersecției brațelor crucii latine în plan după cum ne-am aștepta (un *axis mundi* marcat de semnul inițial, luminos al divinității prin care locul este indicat), ci efectiv «descentrat» și dispus sub una din boltele puțin adânci care alcătuiesc împreună plafonul și dezvăluie măiestria arhitectului în manipularea geometriei. Biserica exprimă deja o sensibilitate diferită față de spațiu: acel «între» se manifestă elocvent, atmosfera este tensionată și exprimă dorința, ca și când situl natural nu ar mai fi de ajuns. Locul este translatat în spațiu *ca* lumină, mediul potrivit compasiunii magnetice a lui Dumnezeu. Manifestarea lui miraculoasă se face prezentă prin mecanismele geometrice ale proiectării, o inovație izvorâtă din imaginația arhitectului care totuși se recunoaște tributară narațiunii *locului* ce conturează armonizarea magică.

Însă cel mai semnificativ pentru creștinism este faptul că a încurajat posibilitatea creării spațiilor arhitecturale (sacre) omniprezente, lucru posibil pentru prima dată prin sinteza cosmologiei platonice (din interpretările stoicilor) cu Vechiul Testament evreiesc produsă de Philo din Alexandria (numit și Philo Judaeus, circa 20 î.Hr.–50 d.Hr.) și cristalizată în cele din urmă în tradiția creștină a ridicării de biserici care a devenit mai clară în perioada modernă. Philo a echivalat Demiurgul platonic din *«Timaios»* care a creat Universul conform armoniilor pitagoreice cu Dumnezeul evreu care i-a dat lui Moise prescripții foarte detaliate privind materialele, dimensiunile și chiar culorile necesare construirii Tabernacului mobil (care înseamnă «lăcaș» sau «locuință» în ebraică) în Ieșire (25–27 și 35–40). Prin aceasta, Philo a inaugurat posibilitatea unei arhitecturi importante *independente de sit*, necesară poporului ales în pelerinajul prin deșert, care imită totuși *cosmosul* muzical și armonic guvernat de prescripțiile sacre (ritualice) date de Dumnezeu prin Moise. Exegeza care dezvăluie o fascinantă arhitectură în cuvinte în contrast cu dezinteresul general al evreilor față de artefacte nu a avut practic niciun impact asupra tradițiilor iudaice. Dumnezeul iudaic a fost mereu ambivalent în privința oricărei nevoi de a avea o reședință pe pământ (împreună

Scanned with OKEN Scanner

cu interdicția binecunoscută a imaginilor sculptate). Însă creștinii au preluat observațiile lui Philo și le-au unit cu credința în Întruparea lui Hristos – care a fost mai târziu interpretată ca îndemn spre construirea templelor materiale pe pământ. Astfel, după convertirea «oficială» a Imperiului Roman impusă de împăratul Constantin cel Mare, noua religie va folosi formele tradiționale romane precum basilica și templul pe plan central pentru găzduirea practicilor de cult: crearea unor atmosfere potrivite care se manifestau cu precădere prin ritualurile bisericii (*ecclesia*), prin rememorarea istoriei biblice și prin realizarea Sfintelor Taine.

Probabil până la sfârșitul Renașterii spațiile arhitecturale semnificative, în mare măsură cele sacre, teatrale și politice îndeplineau rolul atribuit de Platon conceptului de *chóra*, fiind însă distinct de *tópos*, locul natural conceput de Aristotel. În aceste contexte comunicative puse la dispoziție de arhitectură, persoana putea ajunge la cunoașterea de sine prin ritual, dialog și intersubiectivitate, cultura putea înflori prin cultivarea unirii ființei cu devenirea, a cuvintelor și a obiectelor, a obiectelor ca «idei» – a cuvintelor obiectualizate «ca și cum ar fi scrise» – și a obiectelor în prezența lor efemeră, ambele simultan prezente. Pe de altă parte, *tóposul* sublunar oferea un sit calitativ tuturor lucrurilor care «apăreau» invariabil în mijlocul unei lumi naturale vii, mai-presus-de-om. În fizica aristotelică, mișcarea nu era o «stare», întrucât devenirea era o proprietate a vieții care implica mișcare și schimbare. Obiectele își schimbau într-adevăr ființa când se mișcau. Exista o diferență ontologică între repaus și mișcare. În cadrul acestei înțelegeri răspândite a realității, *chóra* încă mai putea oferi separare și unire, un spațiu al contemplației care era o modalitate de participare. Idealul se afla altundeva, dar totuși prezent aici și acum într-o structura verticală. Numeroși arhitecți renascentiști observă în tratatele scrise că punctul sau linia fizică pe care le putem trasa cu instrumentele de desenat *nu este* punctul sau linia ideală pe care o avem în minte. Spre exemplu, pentru John Dee operațiile de geometrie euclidiană – «lucruri imateriale care, totuși, pot fi întrucâtva reprezentate de lucrurile materiale» – au loc «între lucrurile suprafirești și cele firești.»(21)

La începutul perioadei moderne, ambiguitatea și complexitatea conceptului de *chóra*, înțeles ca «al treilea termen» în gândirea lui Platon și care cuprindea înțelegerea holistă a realității umane în conștiința întrupată, devenise practic incomprehensibilă. Știința modernă putea înțelege cu ușurință doar Ființa și devenirea, reducând orice structură de legătură ce media între *res cogitans* și *res extensa* (prin noua psihologie mecanicistă a percepției descrisă în capitolul 3) la spațiul obiectualizat, nedefinit, omogen, lipsit de calități și izotrop al geometriei carteziene. Aceasta nu a fost

Scanned with OKEN Scanner

decât o consecință ilicită a teoriilor platonice pe care filosoful antic nu ar fi acceptat-o. Am sugerat și că o figura esențială pentru aceasta transformare a fost Galileo Galilei, ale cărui experimente imaginare despre mișcare au născut legile inerției preluate ulterior de Newton. (22) Conceptul de inerție presupune că mișcarea și repausul pot fi privite ca «stări» ce nu afectează ființa. Alexander Koyré a explicat că aceasta ipoteză a putut fi «dovedită» de Galilei doar prin imaginarea mișcării într-un spațiu geometric vid, deci aflat literalmente «în afara lumii». Se considera că o astfel de mișcare care doar aproxima rezultatele experimentelor fizice reale avea loc în *spațiul geometric*, nu în *topoi* calitativi. Fizica clasică (newtoniană) a conceput astfel mișcarea, ceea ce a permis ulterior dezvoltarea tehnologiei și mijloacelor de transport modern, i.e. «societatea mobilă» de azi și așa-numitele «nicăieri»; mișcarea, după cum este înțeleasă în mod obișnuit astăzi aproape oriunde în satul nostru global. Fizica, așa cum o concepea Galilei, era mult diferită de cea a lui Aristotel. În timpul lui Galilei, diferența ontologică dintre lumea supralunară și cea sublunară era îndepărtată. Universul devenea un gol geometric omogen în care corpurile, atât cele cerești, cât și cele terestre sunt obiectivizate și descrise în conformitate cu aceleași legi matematice.

În ceea ce îl privește pe Descartes, el împărtășea convingerea lui Aristotel că natura «detestă vidul» și că spațiul și materia sublunare sunt consubstanțiale, totuși, contrar lui Aristotel, a presupus că ele puteau fi cu adevărat cunoscute doar prin matematică. În arhitectura barocă, precum exemplul menționat al bazilicii din Vierzehnheiligen, prezența unui spațiu geometric plin cu lumină care imită operațiile minții divine a devenit o trăsătură principală a atmosferei sacre încărcate emoțional. Aceasta respectă și emite sensuri articulate de istorii care dezvăluie «spiritul locului», ritualurile corespondente și ceremoniile găzduite de biserică. Pe de altă parte, Descartes a situat ca model epistemologic perspectiva geometrică ce conectează cei doi termeni ai realității dualiste, glanda pineală (locul *res cogitans*, subiectul) și obiectul (*res extensa*), activate printr-un spațiu geometric similar (asociat și cu ideile divine). Nu era interesat de calități sau emoții pe care le considera doar surse ale erorii și confuziei produse de corp. Descartes era obsedat de construirea unei viziuni bazate pe modelul conceptual, iar nu pe percepție, ignorând toate problemele legate de optică și psihologie. Viziunea neîntrupată era înțeleasă ca organ transparent al gândirii matematice. Astfel, Descartes trebuie considerat responsabil, împreună cu Galilei, pentru subțierea și obiectualizarea spațiului. Spațiul (și timpul) vid a devenit ipoteza ascunsă a sistemului newtonian și a legii gravitației universale păstrat ca ultimă soluție la puzzleul universului din sec. al XVIII-lea. Deși Newton încă identifica spațiul și

Scanned with OKEN Scanner

timpul absolut cu Dumnezeu, aceste asocieri au fost părăsite în timp iar europenii moderni au început să presupună că ei chiar nu își trăiau viața cotidiană în *locuri* (*topoi*), ci în spatii geometrice omogene și izotrope. Astfel, presupunerea a devenit un nou «bun simț» cultural care, precum orice altă abilitate motorie și intelectuală, afecta în profunzime percepția și avea ca rezultat ocultarea spațiului în Europa modernă. Ulterior, în sec. al XIX-lea, a devenit o condiție general asumată în întreaga lume.

§

Dacă avem în vedere interdependența adânc înrădăcinată dintre arhitectură și *loc*, *chóra*, în Antichitate și Renaștere, nu este greu de înțeles în ce mod această ocultare treptată va avea repercursiuni radicale asupra disciplinei. Înlocuirea *tópos*-ului cu spațiul geometric a dat naștere credinței că sensul arhitectural poate să rezulte din manipulări formale, precum și la ideea greșită că geniul creator poate fi un substitut viabil al bogăției culturale. Eșecurile care decurg din această presupunere au condus, dimpotrivă, la mai mult sau mai puțin scepticism cu privire la capacitatea arhitecturii de a dezvălui semnificație culturală relevantă (ca prezență emoțională și cognitivă) în lumea construită, produsele sale fiind considerate, în cea mai mare parte, ca fiind aproape indispensabile «Produse estetice». Acest lucru a dus, de asemenea, la un sentiment de criză în atitudinile arhitecților implicați în practici critice, precum cele discutate în capitolul 3 și a făcut chiar ca unii critici să emită declarații despre degradarea inevitabilă a arhitecturii în sensul său tradițional.

Asumarea spațiului cartezian ca loc arhitectural reiese întâia oară din scrierile teoretice ale lui Claude Perrault. Pentru Perrault, reprezentarea arhitecturală era complet sistematizată, devenind un set de «secțiuni» pe planuri ortogonale (carteziene), analitice prin definiție, precum cele ale disecției anatomice. Respingerea corecției optice ca tehnică centrală prin care arhitectul, pentru prima dată în istoria arhitecturii, «ajustează» ideile la realitățile perceptuale ale unui proiect și la calitățile locului, împreună cu reducerea nestingherită a teoriei la un sistem demistificat de prescripții ale ordinelor clasice demonstrează cum acesta își interiorizase principalele concepte carteziene. A eliminat din discursul său teoria ca filosofie și natura ireductibilă a cunoașterii tehnice. «Teoria (sa) aplicată» ocolea în mod voit momentul decisiv al interpretării care «îmbogățise» întotdeauna arhitectura construită, o interpretare care recunoștea că sensul arhitecturii se manifesta prin și pentru conștiința întrupată. Am explicat deja că pentru Perrault, sensul nu era niciodată doar «prezent» percepției sinestezice. Psihologia carteziană însușită de

Scanned with OKEN Scanner

Perrault nu mai accepta această premiză, însă acesta considera, că sensul este construit în minte prin asocierile «datelor» oferite de simțurile autonome. Prin urmare, în opinia sa, desenele exacte ale unui arhitect ar trebui transcrise literal în clădire, evitându-se astfel capcanele unei execuții potențial defectuoase. Precizia arhitecturii, ordinea ei perfectă, intenționată, vor fi evidente locuitorilor săi care vor restaura automat distorsiunile perspectivei la măsura reală. De vreme ce se presupune că toți trăim în spațiul cartezian, Perrault credea că percepem lumea în perspectivă geometrică prin simțul privilegiat și autonom al văzului care ne permite să înțelegem dimensiunea exactă a arhitecturii.

În sec. al XVIII-lea, această presupunere a devenit articulată mai clar de Johann Heinrich Lambert. Foarte admirat de Kant, a lansat ipoteza că Dumnezeu a dat oamenilor vederea perspectivală tocmai pentru a «cunoaște» științific. Vedem efectiv în perspectivă și, prin urmare, există o relație directă între «plan» și «desen perspectival», metaforă folosită pentru a desemna natura cunoașterii inductive legitime. (23) Lambert considera că suntem chemați, prin eforturile noastre epistemologice, să «deducem» proiectarea ortogonală (adevărul obiectiv, cartezian) din perspectivă (viziune subiectivă).

Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) a fost probabil cel dintâi arhitect modern care a conștientizat limitările impuse disciplinei de identificarea *topoi*-lor trăiți cu spațiul geometric. Seria lui de gravuri *Carceri* oferă o demonstrație remarcabilă a acestei conștientizări, poate cea mai timpurie dovadă istorică a «cercetării experimentale prin proiectare», un subiect greu de surprins și important pus în discuție de educația arhitecturală contemporană care, din păcate, rezultă deseori în simple noutăți formale și auto-referențiale. Gravurile lui Piranesi urmăresc o transformare dinamică de la o «primă etapă» în care spațiile interioare sunt construite în funcție de regulile perspectivei spațiului cartezian (în special prin metoda perspectivei la doua puncte de fugă a lui Galli Bibienas – *perspectiva per angolo*)(24), la o «a doua etapă» explodată ce contestă codurile culturale teoretizate de Lambert. Cea de-a doua etapă produce spații încărcate emoțional, congruente cu programul de «închisori»: o arhitectură imposibil de «construit» ca și când ar fi coerentă cu planurile ortogonale și elevațiile. Acest proiect reprezintă o încercare pe deplin conștientă de sine și deliberată de a recupera profunzimea adevăratei viziuni așa cum se manifestă în experiența sinestezică, întrupată, și care este orice altceva decât «a treia dimensiune» atemporală din perspectiva carteziană. În acest sens, el reprezintă o anticipare precoce a realizărilor ulterioare în construirea adâncimii semnificative a imaginii cunoscută din lucrările pictorilor precum Paul Cézanne, urmat de avangarda europeană a sec. al

Scanned with OKEN Scanner

xx-lea. Piranesi dorea să ilustreze prin gravurile sale adevărata arhitectură independentă de orice altă interpretare sau execuţie. Este cunoscut faptul că refuza să construiască proiecte de arhitectură.

În proiectul *Carceri*, el îmbrăţişează strategii pe care Octavio Paz le va atribui operelor poetice din canonul occidental care trebuie să fie critic (faţă de cultura actuală) pentru a fi cu adevărat poetic. Într-un moment în care cultura occidentală alesese exclusiv lumina raţiunii, *Carceri* îndeamnă la orientarea existenţială prin confruntarea întunericului, acelaşi întuneric cărora oamenii în cele din urmă nu i se pot sustrage. În opoziţie cu Perrault şi alţi contemporani ai săi, Piranesi înţelesese sensul original al atributului *venustas*: calitatea de a seduce condusă de înţelepciunea etică (*phrónesis*), aceasta fiind *problema* sensului arhitectural. Spaţiile lui seduc pentru a manifesta prezenţa divinului în lume, dincolo de dogmatismul teologic, poate inspirat de aşteptarea lui Giambattista Vico a prezenţei providenţei divine în creaţia poetică. Conştientizarea adâncimii perceptuale ca dimensiune «primă» şi fundamentală, iar nu doar ca una din cele «trei dimensiuni» este crucială. Este o intuiţie precoce fundamentală pentru avangarda artistica a sec. al xx-lea şi abordată de Maurice Merleau-Ponty în scrierile despre pictura modernă. (25) Această conştientizare a fost o precondiţie necesară apariţiei conceptului de *Stimmung* şi a atmosferei în arhitectura de mai târziu, şi al cărei potenţial de comunicare putea să recupereze ancorarea în cultură şi să depăşească impactul unor simple efecte noi.

Un răspuns alternativ fascinant la dilema apărută în arhitectura europeană din sec. al xviii-lea se regăseşte în proiectele teoretice ale lui Étienne-Louis Boullée. La fel ca Piranesi, Boullée a considerat aceste proiecte imaginare a fi cea mai relevantă expresie a abilităţilor sale, cu mult peste numeroasele sale clădiri. În micul manuscris despre «arta arhitecturii», ca. 1790, (26) Boullée şi-a exprimat îngrijorarea faţă de valoarea culturală a arhitecturii, despre care afirma că se confruntă cu mari dificultăţi atunci când încearcă să exprime adevăruri poetice şi să acţioneze ca un adevărat context pentru societate. Neliniştit de această incertitudine, el a încercat să traseze nişte principii mai ferme pentru o arhitectură cu adevărat poetică, nu doar una raţională, principii ce depăşesc teoriile clasice despre care admite că se ocupă în mare măsură de probleme instrumentale. Boullée şi-a însoţit reflecţiile de o serie de proiecte teoretice reprezentate prin acuarele exacte în care testa capacitatea arhitecturii de a exprima dispoziţii afective consistente cu cele ale naturii. Boullée era convins că arhitectura avea *atât* capacitatea de a exprima armonia şi emoţiile imitându-le, precum muzica, pe cele exprimate de natură, *cât şi* posibilitatea de a face inteligibilă ordinea Naturii pe care o considera definitiv explicată

Scanned with OKEN Scanner

de filosofia naturală newtoniană și legile gravitației. Astfel, a criticat și a respins ordinele clasice ca fiind în mare măsură nepotrivite acestor scopuri, prezentând în schimb o teorie «platonică» a corpurilor elementare ca principii formal-naturale ale arhitecturii.

Asemănător cu gravurile lui Piranesi, proiectele lui Boullée există doar pe hârtie și sunt autonome. Ele sunt «opere» poetice de arhitectură în virtutea dimensiunii lor critice, dar în acest caz – și spre deosebire de opera lui Piranesi – ele par să accepte veridicitatea spațiului ca tridimensional, împreună cu potențialul de exprimare emoțională în pictură. Boullée învățase de la profesorul său, Jean-Laurent Legeay că «opera» exista pe hârtie, fie că era concepută ca instrument predictiv sau ca afirmație autonomă critică. Scopul său declarat era să exploreze în ce fel arhitectura (imaginată ca și construită) poate «prezenta» atmosferele naturii prin emoțiile asociate și, astfel, demonstrează superioritatea arhitecturii în fața artelor vizuale care doar le reprezintă. (27) Boullée și-a numit opera *architecture parlante*. Doar arhitectura care «vorbește» poate fi cu adevărat poetică, căci subliniază caracterul participativ și, în primul rând, oral, al comunicării umane. Aceasta nu este arhitectura ca «semn», ci se aseamănă mai mult cu poezia, este intrinsec emoțională și nu doar semantică: nu poate fi parafrazată. Boullée a căutat să creeze o arhitectură care comunică prin caractere de natură expresivă, luând aminte la anotimpuri, de la optimismul primăverii sau melancolia iernii, de exemplu, transmițând mirare și emoție prin senzații potrivite unui anumit program.

Trebuie să adăugăm câteva cuvinte despre cum spațiul geometric putea încă să exprime, pentru Boullée, ordinea și emoția transcendentale, «frumoase» și «sublime», mai degrabă decât doar una din cele două. Boullée și-a dedicat cel mai cunoscut proiect lui Newton, celui despre care considera că a găsit răspunsul la enigma universului. A dorit prin aceasta să «îl înconjoare pe Newton cu propria lui descoperire», un spațiu sferic gol acoperit cu stele (simulate prin perforațiile cupolei). Găsim aici cel mai bun exemplu de «implementare» a naturii: vizitatorul este înconjurat de spațiu geometric vid, esența cosmosului «demonstrată» de omul de știință britanic. Totuși, vidul este *Pleroma*, Dumnezeu în accepția lui Newton, identificat cu «spațiul și timpul absolute» în «*Principiile matematice ale filosofiei naturale*»:singura «ipoteză» care face legile gravitației operaționale și este, deci, temelia tuturor adevărurilor incontestabile. (28) Astfel, «infinitul», exterioritatea supremă a condiției umane, lumea mai presus de om, este, în cele din urmă, «limitată» în sensul că oferă protecție și armonie și ne permite să ne acceptăm limitarea când suntem emoționați și ne recunoaștem ca parte din aceeași ordine. Aceasta este

Scanned with OKEN Scanner

o experiență poetică / religioasă în consonanță cu impulsul teologic al științei moderne de început, după cum explică și Voltaire,(29) se afla încă între limitele tradiției europene de *armonia / concentus* despre care am vorbit în capitolele anterioare.

§

În timp ce gânditorii și artiștii romantici au văzut în *Stimmung* o problemă estetică de cea mai mare importanță datorită recuperării inițiale a sinesteziei operate prin acesta, filosofia și știința dominante în sec. al XIX-lea au devenit obsedate de natura spațiului ca fiind subiectiv sau obiectiv. Immanuel Kant, a cărui doctrină a idealului transcendental al spațiului a dominat filosofia idealistă în prima jumătate a sec. al XIX-lea, a fost profund absorbit de această chestiune de-a lungul vieții sale.

În «Dizertația» scrisă în 1770, Kant a concluzionat că «spațiul nu este ceva obiectiv sau real, nici substanță, accident sau relație, ci subiectiv și ideal, care decurge prin legea fixă din natura minții» și constituie «temelia adevărului în sensibilitatea exterioară.»(30) Pentru filosof, spațiul și timpul erau cele două principii ale cogniției senzoriale, «intuiții individuale și totuși pure» ce-și au locul «doar în subiect ca o capacitate formală». (31) Asemenea intuiții apriori nu sunt posibile «dacă timpul și spațiul infinite nu sunt date.»(32)

Pe de altă parte, continuând lucrarea lui Newton și interpretând-o în limba calculului diferențial, Pierre-Simon Laplace a adus în discuție existența incontestabilă a unui spațiu geometric obiectiv ca precondiție a mecanicii celeste (și a fizicii clasice). El a oferit «o rezolvare deplină a problemei de mecanică prezentată de sistemul solar» și a făcut celebra afirmație că Dumnezeu nu mai este necesar pentru explicarea aparentelor neregularități, deoarece întregul cosmos va apărea în cele din urmă ca sistem de regularități. (33) Astfel, a cristalizat ipotezele modernității târzii luate ca atare de civilizația industrială și postindustrială: spațiul geometric natural permitea controlul și producția instrumentale prin care conținutul lumii exterioare se putea transforma în «resurse naturale» exploatate în beneficiul umanității.

Această polarizare, cu inevitabilele ei contradicții, marca teoriile spațiului din sec. al XIX-lea trecute în numeroase discipline precum geometrie, fizică, fiziologie și psihologie. În istoria artei și estetica filosofiei, teoretizarea spațiului a avut loc mai târziu, în special în contextul german. Cel mai cunoscut în acest sens este Alois Riegl (1858–1905), care, încercând să contureze diferențele dintre arhitectură și «artele plastice» precum sculptura și pictura, a definit-o ca artă utilă menită să creeze

Scanned with OKEN Scanner

«spațiul limitat care îngăduie omului posibilitatea libertății de mișcare». (34) În studiile sale istorice, el afirmă că arhitectura clasică greacă este mai interesată de «limitările spațiului» decât de «crearea» spațiului «cu atmosferă». (35) Ca și Heinrich Wölfflin (1864–1945), Reigl a înțeles că arhitectura transmite sensuri mai mult decât prin simpla percepție vizuală. Ambii cercetători au recunoscut că trupul, structura lui și alte percepții senzoriale jucau un rol fundamental prin empatie în astfel de aprecieri estetice. Totuși, spațiul a rămas în continuare definit ca tridimensional și obiectiv, o distincție fundamentală în discuțiile despre diferențele dintre arte, iar dualitatea carteziană nu a fost pusă la îndoială. Chiar și atunci când a fost recunoscut pentru prima oară în scrierile de arhitectură (spre exemplu, la August Endell, artist Art Nouveau) spațiul a fost caracterizat ca formă solidă negativă, în opoziție cu structura: «Ceea ce are un mare impact nu este forma (fațadelor, coloanelor, ornamentelor), ci inversul acesteia, spațiul, golul care se întinde ritmic între pereți, care îi limitează și vibrația care este mai importantă decât pereții.»(36)

Poate că cea mai importantă personalitate din această parte a argumentării este August Schmarsow (1853–1936),(37) cel care pare să se apropie cel mai mult de intuițiile contemporane și ale fenomenologiei de mai târziu. În scrierile sale teoretice din 1893 până în 1919, acesta a clarificat importanța noțiunii de spațiu pentru arhitectură, în contradicție cu toate tratatele tradiționale (în care, *locul* este tacit iar spațiul nu este menționat) și cu înțelegerea din epocă a arhitecturii ca «arta de a construi» sau, cel mult, «o structură tectonică împodobită» sau adăpost decorat. El și-a exprimat punctul de vedere atât împotriva Wölfflin, cât și împotriva lui Gottfried Semper, argumentând că numitorul comun al arhitecturii istorice, de la colibe până la clădirile contemporane sofisticate, constă în aceea că toate sunt «structuri spațiale» (*Raumgebilde*). Orice încercare a omului de a crea «un spațiu închis» a dezvăluit intenția de a ordona și «o înclinație spre o formă de intuiție pe care noi o numim spațiu». (38) În cursurile ținute în 1893 a discutat despre relația dintre om și spațiu prin înțelegerea în cheie personală a psihologiei și fiziologiei corpului uman. Deși psihologia sa a rămas *partes extra partes*, a argumentat în favoarea experienței vizuale și a structurii corpului care împreună cu senzațiile tactile și musculare constituie originea «înțelegerii» tridimensionale «ale cărei axe de direcție se intersectează în noi». (39) Aceasta este «capitalul» de bază al operelor de arhitectură, al senzațiilor spațiale și al imaginației. Astfel, el concluzionează că arhitectura este «creatoarea de spații» iar sarcina ei este de a exterioriza aceleași intuiții descrise cu rigoare matematică de «științele spațiale» (și fizică).

Scanned with OKEN Scanner

În scrierile și cursurile de mai târziu, Schmarsow a discutat despre legătura dintre natura «celor trei dimensiuni (ortogonale) distincte» ale spațiului și alcătuirea corpului, argumentând că înălțimea este o coordonată umană primară pentru că reprezintă o distincție fundamentală între organizarea bipedă și cea a animalelor. A treia dimensiune, adâncimea, a reprezentat pentru el o consecință a *mișcării*, reală sau imaginată, însă doar ea ne face deplin conștienți de experiența spațiului. Neînțelegerea lui cu Riegl se învârte în jurul acestei noțiuni: omul trăiește spațiul nu doar vizual, ci mai presus de orice, prin mișcare. (40) Deși doar mai târziu Merleau-Ponty va contesta înțelegerea percepției spațiale în analogie cu principiul tridimensional, carteziană prin plasarea *primatului* adâncimii în experiență și în înțelegerea deplină a percepției întrupate ca acțiune, ultimul eseu scris de Schmarsow (1919) (41) subliniază nu doar importanța mișcării pentru a treia dimensiune, dar și înțelegerea că viața este «întrupată», detașându-se de psihologia mecanicistă de început și apropiindu-se de fenomenologia lui Edmund Husserl.

§

La doar câțiva ani după proiectarea cenotafului lui Newton, cel mai remarcabil student al lui Boullée, Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834), își va mărturisi preferința pentru clădirile similare, fără decorațiuni clasice, minimale și riguroase din punct de vedere geometric. Durand considera că sensul arhitecturii depindea doar de înțelegerea eficientă și mecanică a structurii și de folosirea economică a materialelor, exprimată automat prin forma clădirii. Teoria lui se baza pe ipotezele esteticii de sec. XVIII și pe așteptările culturale generalizate ale pozitivismului și consta în convingerea că singurele sensuri legitime apar în mod necesar ca pereche semantică (ca o ecuație matematică), stabilind o relație neambiguă între semn și semnificație. Este ușor de înțeles cum această ipoteză a contribuit la diminuarea sensului arhitectural prin echivalarea lui cu citirea semnelor: comunicarea «informației». Ne aflăm în opoziție cu *architecture parlante* care presupunea un angajament explicit al dimensiunii temporale și spațiale ale experienței în evocarea atmosferei.

Durand părea insensibil la neliniștea lui Boullée față de sensul arhitectural într-o cultură orientată spre tehnologie. El a contestat preocuparea predecesorului său pentru caracter și interesul pentru forme de exprimare. Arhitectura nu însemna pentru el decât un adăpost, o nevoie socială, ceea ce constituie tocmai originea semnificației sale. (42) Arhitectura reprezenta spațiul cartezian prin intermediul căruia operează și este marcată automat de scopul practic căruia îi este dedicată.

Scanned with OKEN Scanner

O clădire își semnifica funcțiunea – precum proza științifică – și orice emoție sau sentiment devenea astfel imaterial. Merge chiar mai departe decât Perrault, afirmând că subiectul este doar un observator pasiv care locuiește arhitectura.

Durand a menționat că observatorul percepea întotdeauna în perspectivă, ceea ce l-a dus spre respingerea ideii că proporțiile «armonice» pot avea vreo urmare în proiectare (chiar și pentru compoziția «estetică») pentru că proporțiile se schimbă mereu în funcție de punctul de vedere. Prefera, în schimb, mecanismele de proiectare strict instrumentală și ortogonală. Spațiul arhitecturii era pentru el spațiul obiectiv al descrierii geometrice (*géométrie descriptive*), transpunerea geometriei carteziene și a spațiului izotrop într-un instrument de proiectare și producție industrială de către Gaspard Monge la sfârșitul sec. al XVIII-lea.

Noua aplicație a lui Monge învăța desenul sistematic precis al obiectelor tridimensionale redus la construcții mecanice redate prin spațiul geometric «obiectiv». (43) Geometria descriptivă a devenit o disciplină esențială pentru Revoluția Industrială predată tuturor viitorilor arhitecți și ingineri de la École Polytechnique între sfârșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea și apoi devenită cerință de admitere la École des Beaux-Arts (după 1823). Deși ne este foarte cunoscută azi – este spațiul ecranului computerului în software-ul convențional de arhitectură – inovația adusă de acest tip de geometrie la începutul sec. al XIX-lea a fost uriașă. Trebuie să ne amintim că însuși conceptul de spațiu gândit ca tridimensional era, de asemenea, nou în filosofia lui Kant și Hegel, iar redarea sistematică a pieselor mecanice (sau a proiectării de clădiri) în acest fel a fost fără precedent. Ulterior, a devenit posibil să se controleze și să se dicteze producția oricărei clădiri sau aparat complex de la o masă de desenat, fără alte griji în privința vălmășagului «traducerii» întotdeauna prezent între faza de desen și cea de execuție. Aceasta este iluzia principală încă dominantă azi în producția digitală. Imaginile produse prin această metodă nu sunt decât «semne» instrumentale, iar realitatea este construită în consecința prin optica subiectivă a observatorului.

Într-adevăr, a rezultat un set de adevărate contradicții din noul imperativ al proiectării reductive specifice conștiinței dualiste carteziene. Indiferent de intenția finală, spațiul arhitectural apare mai mult ca produs al imaginației, iar nu ca *loc* al dezvăluirii. Arhitecții au asociat obiectivitatea cu proiecții ortogonale, modul lor de producție preferat rezonant cu așteptările noii culturi științifice; ei au găsit acum perspectiva subiectivă, un instrument încă esențial pentru prezentarea ideilor către public (sau client), capabil să provoace răspunsurile emoționale dorite.

Scanned with OKEN Scanner

Pe măsură ce metodele compoziționale ale lui Durand au fost adaptate de École des Beaux-Arts, reprezentările perspectivale au fost folosite din ce în ce mai mult pentru a demonstra legătura cu artele plastice prin evidențierea atributele pur vizuale și compoziționale ca valori ale clăirilor așa-zis artistice – arhitectura ca imagine, ca spectacol consumabil a cărui valoare crește considerabil dacă poartă semnătura unei figuri celebre. Această presupunere, încă foarte actuală, va intra într-o oarecare măsură în contradicție cu valoarea «reală» atribuită mediului construit într-o societate tehnologică caracterizată de *firmitas* (soliditate, durabilitate) și *commoditas* (aptitudinea practică de utilizare). Acest lucru fusese deja anticipat de Perrault, pentru care venustas – frumusețe redusă la estetică în sensul lui Baumgarten – putea deveni secundară: (44) o poziție susținută în mod explicit de Durand. Perspectiva secolului al XIX-lea și produsele sale artistice adiacente vizau exclusiv acuratețea optică (devenind în cele din urmă «fotografică»), ceea ce denota «subiectivitatea» și echivalența planurilor ortogonale și a elevațiilor (după cum vedem la Andrea Pozzo (ca. 1695) sau Johann Heinrich Lambert (ca. 1760)), în ciuda asemănărilor superficiale datorate originii euclidiene aflate paradoxal în opoziție cu noțiunea de perspectivă specifică sec. XVII și XVIII și înțeleasă ca «articulație» centrală a reprezentării. Puntea care unea înainte arhitectura cu adevărul – religios, politic și științific – transcendental, însă care a pierdut în timp această calitate.

Ocultarea *locului* în arhitectura occidentală dominantă coincide cu momentul în care Durand a conceput *funcționalitatea* ca intenție principală a proiectării. În manualul pentru École Polytechnique – publicat inițial între 1802 și 1805, apoi în nenumărate ediții, cu un impact profund asupra arhitecturii din întreaga lume – descrie principiile teoriei și principalele obiective ale pedagogiei sale arhitecturale. (45) Filonul gândirii sale este acesta: arhitectura, născută din necesitate, oferă un adăpost și este astfel esențială pentru viața omului. Prin urmare, obiectivul său este acela de utilitate publică și privată și nicio altă justificare exterioară nu este necesară. Din cauza costurilor ridicate ale proiectării, prioritățile sunt confortul și economia care trebuie să dicteze toate deciziile formale după ce necesitățile structurale au fost acoperite. Cu alte cuvinte, factorul hotărâtor pentru forma arhitecturii și dimensiunile ei este mecanica (statică), urmată de economie și confort. Orice altceva (ornamentul, de exemplu) este doar arbitrar și nu neapărat necesar. Prin urmare, arhitectura are o afinitate față de inginerie, iar *nu* față de arte, ea «rezolvă» probleme, motiv pentru care are nevoie de reguli absolute.

Rezultă de aici că principala misiune a proiectării de arhitectură este soluționarea eficientă și economică a problemei elementare a spațiului.

Scanned with OKEN Scanner

«Forma» unei clădiri este o consecință a «funcțiunii». Arhitecții *nu* au nevoie să se preocupe de sens, iar dacă societatea sau clientul ridică probleme de estetică, acestea pot fi acceptate doar ca probleme subiective de compoziție și stil (sintaxă formală). *Funcționalismul lui Durand reprezintă o încercare evidentă de a ocoli nu numai armonia muzicală (ca Perrault), ci și limbajul poetic ca paradigmă a arhitecturii.* Poziția sa a rămas (în mare măsură implicită) în practica arhitecturală și în educație timp de peste două secole.

Funcționalismul a articulat o poziție explicită față de teoria caracterului și de dorința de a dezvolta limbajul metaforic ca model pentru crearea de forme în realizarea unei arhitecturi comunicative – ea însăși fiind un răspuns la excluderea unui referent «cosmic» al formei arhitecturale în teoria tradițională. Teoriile caracterelor s-au bazat pe analogii lingvistice dintr-o gamă completă de registre, de la expresia emoției – ca în poezie (sau muzică), unde cuvintele «se răzvrătesc împotriva cuvintelor» (Paz) – la sensuri denotative, cum ar fi reprezentarea statutului și a ierarhiei la care arhitectura poate contribui în constituirea unei lumi sociale. Cu toate acestea, pornind de la Durand, prin implementarea instrumentelor tot mai sofisticate de reprezentare și producție, arhitecții au încercat să ocolească cuvântul în proiectarea de arhitectură, astfel proiectele lor (promisiuni făcute Altora) sunt «fără cuvinte», compuse doar din forme și volume, mai mult sau mai puțin inovatoare, și care, în general, nu răspund la contextele culturale și naturale. A devenit de la sine înțeles că obiectele își generează propriul sens, unul justificat de permanența evidentă a arhitecturii în comparație cu efemeritatea vieții omului. *Arhitectul a fost, de fapt, încurajat să renunțe la responsabilitatea de a contribui la atingerea unor contexte expresive și bine armonizate pentru activitatea omului.*

Această poziție a fost alimentată de un hedonism tot mai mare, prezent deja în teoria lui Durand și în reprezentarea greșită a sensului ca plăcere, despre care susținea că relaționa cu arhitectura epocilor anterioare, nereușind să recunoască altceva decât tendințele psihotrope în evoluția umană. Astfel, *confortul* va deveni un obiectiv exclusiv: evitarea tuturor condițiilor dureroase, o atitudine care deja indică o dizolvare utopică a condiției umane și care distruge spațiul dulce-amărui al dorinței specifice existenței umană, rațiunea de a fi a arhitecturii. Astăzi, strategiile parametrice în design și alte extrapolări ale teoriilor și instrumentelor «științifice» în generarea formelor pornesc de la ipoteze similare. Obsesia formelor create algoritmic crește pe seama neîncrederii în capacitatea cuvintelor de a reda calitățile trăite ale unui loc și de a propune contexte semnificative și armonizate pentru cultura umană, o neîncredere

Scanned with OKEN Scanner

justificată de opacitatea inerentă care lucrează în falia dintre cuvintele pe care le spunem și lucrurile pe care le facem.

§

Ce concluzii putem trage așadar cu privire la «existența» spațiului și a distincțiilor acestuia de relaționarea cu spațiul natural? Este spațiul *ceva* (obiectiv – ca în fizica clasică) sau nimic (subiectiv – ca în filosofia lui Kant și, mai târziu, în psihologia lui Jean Piaget)? Subiectul este foarte vast și a fost discutat în mod exemplar de filosofi precum Jeff Malpas și Edward Casey în granițele fenomenologiei. (46) În timp ce o elaborare filozofică substanțială depășește sfera acestei cărți, povestirile noastre arhitecturale oferă informații interesante pe care le voi rezuma în continuare. Conform *«Fenomenologiei percepției»* lui Merleau-Ponty, putem începe prin a observa că există întotdeauna o dialectică între dimensiunea conceptuală (reflexivă) și cea perceptuală (pre-reflexivă și afectivă) a conștiinței. În timp ce percepția dă naștere, în primul rând, la o spațialitate corporală ale cărei semnificații se află în lumea naturală și culturală, în final, concepțiile noastre au, la rândul lor, un impact asupra modului în care lumea ne apare. Această condiție explică ocultarea locului în cultura tehnologică târzie modernă și arată că «recuperarea» lui de către arhitect pentru percepția intersubiectivă nu este o chestiune simplă.

Pe de altă parte, este, de asemenea, evident că niciun spațiu conceptual nu poate *în sine* genera sensuri arhitecturale sau atmosfere armonizate pentru viață. El poate produce obiecte care ne pot părea noi și chiar uimitoare, dar care, în cele din urmă, nu reușesc să ne miște sau să ne orienteze (atât din punct de vedere emoțional, cât și intelectual), așa cum poate autenticul *Stimmung*. Monumentele antice din culturile europene și mediteraneene non-occidentale și pre-grecești au fost în esență mimetice ale sensurilor înglobate în spațiul perceptual, pre-reflexiv și emoțional. Așa cum am sugerat mai devreme în acest capitol, prima intuiție a stabilității spațiale în lumea trăită este probabil *arché*-ul lui Anaximander, urmat de *chóra* lui Platon, dar critica aristoteliană a spațiului liber a fost întotdeauna dominantă până la primele succese ale științei moderne. În arhitectura și pictura gotică medievală, spre exemplu, noțiunea de spațiu conceput ca simultaneitate (ca în desenul modern al unui plan) era complet absentă. Arhitectura era o coregrafie de ritualuri, o spațialitate temporală. În ciuda conotațiilor sale în primul rând metafizice prin asocierea cu lumina divină, perspectiva Renașterii a contribuit în mod semnificativ la stabilizarea prin «imagine» a spațiului ca un concept, în special în pictură. Paolo Uccello și Andrea Mantegna au folosit geometria

Scanned with OKEN Scanner

euclidiană pentru a picta arhitectura în lucrările lor. Fațadele însă pot fi concepute și experimentate ca imagini, o adevărată inovație în această perioadă, semnalizând o legătură inițială între spațiul perceptual și cel geometric,(47) o asociere limitată în Europa înainte de sec. al XIX-lea. Chiar și după Galileo și Newton, critica aristotelică a rămas pe loc; «subiectul» arhitecturii nu era încă un aparat optic (pasiv) și lipsit de trup. În acest sens este ilustrativă dezbaterea din sec. al XVIII-lea despre importanța senzațiilor și dependența lor de experiența temporală pentru a transmite caracterul potrivit în grădini și clădiri.

Preeminența spațiului geometric asupra *locului* putea să apară doar în sec. al XIX-lea și se datorează în mare măsură cristalizării finale a dualismului cartezian într-o realitate divizată: pe de o parte, «subiectul» ca cetățean, observator pasiv și *flâneur* cu drepturi politice înnăscute, și, pe de altă parte, o realitate exterioară materială și măsurabilă obiectiv, presupusă a fi atât de deconectată de subiect încât devine «resursă naturală» inanimată. În domeniul științei, dezbaterea nu se încheie cu Laplace. Albert Einstein (1879–1955) a contestat statornicia spațiului clasic în fizică, aducând argumente împotriva spațiului geometric absolut. Henri Poincaré (1854–1912), eminentul om de știință și matematician, a înțeles că intuiția era viața matematicii și chiar a afirmat că geometria asumată a spațiului fizic era convențională, un aspect extrem de evident în încercarea de a înțelege problemele de termodinamică. Cu toate acestea, el considera că am fost atât de obișnuiți cu geometria euclidiană încât am prefera să schimbăm legile fizicii pentru a o salva, în loc să ne orientăm către o geometrie fizică non-euclidiană. De fapt, el a expus o teorie a geometriei diferențiale capabilă să descrie mai bine fenomenele calitative dinamice, un instrument esențial azi pentru modelele neurobiologice care încearcă să explice cogniția din perspectivă fenomenologică a conștiinței întrupate în lume. Acest lucru este evident, de exemplu, în abordările enactive ale lui Thompson și Varela pe care le voi discuta în capitolul următor.

În sec. al XIX-lea arhitectura a dat naștere unei polarizări fără precedent a opiniilor despre spațiul arhitectural care au fost totuși evidențiate de ipotezele fundamentale expuse clar în scrierile lui Durand. Astfel, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc se declarase în favoarea primatului unui spațiu conceptual înrudit cu ingineria și analiza structurală, conducând forma arhitecturală tectonică, în timp ce Charles Garnier, arhitectul faimoasei Opere din Paris, putea argumenta polemic că arhitectura acționa în spațiu scenografic perceptual, caracterizat de obicei ca locuri de «observare» reciprocă, reprezentată de omul urban al lui Walter Benjamin: le *flâneur*. Cu toate acestea, rareori exista o înțelegere deplină a aspectelor

Scanned with OKEN Scanner

legate de contextul de comunicare al arhitecturii care implică întotdeauna dezvăluirea locului natural și / sau cultural; chiar și atunci când invocau intenții artistice, arhitecții au rămas captivi în ipotezele unei estetici din secolul al XVIII-lea, concentrându-se asupra problemelor de compoziție – «frumusețea», destinată unui observator neutru – mai degrabă decât asupra semnificației sau a noțiunii de Stimmung, în deplinătatea sensului întrupat, cognitiv și emoțional surprins de filosofia romantică.

Este important să nu uităm că în secolul al XIX-lea au fost inventate nu numai metode «optice» de redare perspectivală fără precedent (cum ar fi perspectiva la trei puncte de fugă și cea sferică), ci și de izometria și axonometria. Acestea au devenit mijloacele acceptate de reprezentare a arhitecților, a urbaniștilor și a inginerilor ajunse în cele din urmă, implicite proiectării de arhitectură (spre exemplu, spațiul «obiectiv» ce caracteriza arta arhitecturii) și făcute invizibile (după cum le regăsim azi în software-ul folosit), producând lucrări existente «pe hârtie» (sau, mai târziu, prin machetele digitale) ca opere aparținând unui creator. Semnificația acestei schimbări este deosebit de importantă. Desenul axonometric externalizează spațiul conceptual (geometric, cartesian) într-o matrice presupusă a fi chiar spațiul arhitecturii; el este generat ca o geometrie descriptivă «artificială» prin care sunt reprezentate toate dimensiunile și unghiurile «reale» ale unei clădiri viitoare, indiferent de orientare, într-un spațiu preexistent și obiectiv. Desenele axonometrice sunt cumulative sau constructive, adică tectonice și, de obicei, generate de plan, o condiție centrală a arhitecturii funcționale. Acest instrument grafic permite atât producția instrumentală (de inginerie, adică producerea de desene de lucru, ulterior machete BIM) și manipulări formale («estetice») de tot felul, de la tectonica simplă a stilului internațional până la expresiile extrem de complexe ale «stilului parametric». Cu toate acestea, având în vedere însăși natura instrumentelor de reprezentare, astfel de judecăți «estetice» sunt aproape în întregime vizuale, excluzând, în general, alte dimensiuni senzoriale și întrupate ale experienței spațiale. Având în vedere că transcrierea de la proiectare la producție este, de asemenea, de așteptat să fie cât se poate de uniformă (până la extremele atinse azi prin «fabricare»), acest mod tipic modern de concepere și producere a mediului construit contribuie în mod fundamental la omogenizarea spațiului urban după cum am descris acest lucru în capitolul introductiv. Într-adevăr, datorită imperativelor tehnologiei și producției, spațiul conceptual favorizat de știință și inginerie a fost identificat cu «spațiul tectonic modern» al arhitecturii, așa cum a fost exprimat de Le Corbusier în revista L'Esprit nouveau și exemplificat prin cunoscutele

Scanned with OKEN Scanner

reprezentări axonometrice ale clădirilor istorice din cărțile lui Auguste Choisy (1841–1904).

§

La începutul secolului al xx-lea, artiștii europeni au ajuns să recunoască prin pictură limitările spațiului optic sau perspectival. Această conștientizare începuse deja să apară în practicile impresionismului și pointilismului, în ciuda intereselor lor «științifice» de a reprezenta «imaginea retinală». După cum a observat în mod repetat Juhani Pallasmaa, este clar că o mare parte din arhitectură semnificativă a ultimelor două veacuri a fost inspirată de realizările pictorilor și a producătorilor de filme. Această conștientizare este în mod clar conformă cu linia de gândire fenomenologică întoarsă spre redobândirea primatului percepției întrupate tactile și senzoriale asupra construcțiilor conceptuale. Povestea despre modul în care arta «a recuperat» un sentiment de loc prin spațiul construit este unul care a fost spus din diferite unghiuri. Merleau-Ponty, de exemplu, explică cum peisajele lui Cézanne, mai ales numeroasele versiuni pentru Mont Sainte-Victoire, demonstrează căutarea obsesivă a artistului pentru o adâncime semnificativă în pictură, una care pur și simplu nu putea fi redată prin maniera clasica (perspectivală) de pictură. Este binecunoscută afirmația lui Duchamp despre sfârșitul «picturii retinale» in deceniul al doilea al secolului al xx-lea, anticipand opera sa remarcabilă de mai târziu prin care va explora profunzimea umana ca fundamental erotică prin multiple manifestări, variind de la Large Glass la Étant donées.

Această istorie are rezonanță și în arhitectură. Am descris în altă parte cum Le Corbusier, învățând despre aceste aspecte prin pictura sa, a reușit să recunoască reprezentarea axonometrică pe o pânză ca o nouă posibilitate de adâncime întrupată aflată dincolo de perspectivă, depășind aplicațiile sale anterioare ca spațiu arhitectural limitativ. Le Corbusier prefera adâncimea (și temporalitatea prezenței trăite), înțelegând-o nu doar în corespondență cu înălțimea și lățimea, sau desfășurată ca o secvență optică, ci cu adevărat ca dimensiune a locurilor arhitecturale care conferă calități corespunzătoare locuitorului întrupat. Astăzi, problema atmosferei este adesea apreciată de arhitecți prin alte arte vizuale și instalații multimedia.

Toate aceste date sunt de bun augur, însă faptul că «atmosfera» reiese de obicei din «efecte» artistice face ca extrapolările să fie problematice, de multe ori puțin riguroase și victime ale unei abordări superficiale a problemelor etice și politice esențiale, în special în absența unei înțelegeri

Scanned with OKEN Scanner

critice (istorice) a contextului în care arhitectul lucrează și a abilităților conceptuale specifice (adevăr implicit al spațiului obiectiv, de exemplu) care afectează radical percepțiile contemporane ale locuitorilor. Într-adevăr, trebuie să fie deja evident că pentru ca noțiunea de *Stimmung* să fie eficient folosită, ar trebui să fie înțeleasă în afara presupozițiilor din estetica secolului al XVIII-lea, luând pe deplin în considerare importanța limbajului și sinesteziei drept componente centrale, întrucât se referă la cunoaștere ca la un întreg și nu doar ca «centre ale creierului emoțional». *Stimumung*, după cum a fost definit de Agamben, se află la limita dintre viață (*zoon*) și limbă (*logos*).

§

Înainte de a aborda printr-o examinare mai completă atât sinestezia, cât și limbajul emergent în capitolele urmatoare, doresc să închei acest capitol printr-o examinare succintă a operei lui John Hejduk (1929–2000) în care limbajul poetic permite arhitectului să descopere sensurile sitului ca *loc* și să îi proiecteze în viitor posibilitățile prin intermediul configurației literare. Hejduk a fost unul din marii arhitecți ai timpului nostru, dar nu pentru (puținele) lui clădiri este el cunoscut, ci pentru scrierile și numeroasele proiecte teoretice. Educația primită a fost de factură modernă, «a treia generație de arhitecți moderni»(51) așa cum mărturisește, după Le Corbusier, Mies van der Rohe și Frank Lloyd Wright. Ipoteza existenței unui spațiu «obiectiv» al reprezentării arhitecturale exacte și a proiecțiilor axonometrice era un fapt indiscutabil în prima parte a carierei sale. După descoperirile făcute de Cézanne, Juan Gris, Piet Mondrian și alți artiști moderni, Hejduk și-a dat seama că spațiul conceptual este limitat, profunzimile enigmatice care se manifestă prin simpla rotire a unui plan pătrat la 45 de grade sau folosirea perspectivei axonometrice frontale. El împărtășea convingerea lui Alain Robbe-Grillet (scriind despre Kafka) că «un efect halucinant derivă din claritatea extraordinară [a obiectelor, gesturilor, cuvintelor], iar nu din mister sau ceață pentru că nimic nu este mai fantastic decât precizia»(52) și astfel a ajuns să înțeleagă limitările unei modernități progresive, instrumentale și optimiste. În lucrările sale a recunoscut importanța narării și a limbajului poetic pentru proiectarea de arhitectură.

Opera lui Hejduk este complexă și, ca orice operă poetică valoroasă, se bazează pe experiențe profunde pentru a vorbi nu despre sine (autor), ci despre lume, sfidând deseori parafraza. Vreau să fac doar câteva observații despre proiectul său «*Victim*», o propunere pentru un sit săpat în Berlin care găzduia cartierul general și camerele de tortură ale SS-ului

Scanned with OKEN Scanner

nazist și ale Gestapo-ului, un loc marcat și blestemat de istorisirile despre atrocitățile care au avut loc în timpul celui de-al Treilea Reich. (53) Situl cunoscut azi sub numele de Muzeul Topografiei Terorii, găzduiește un centru de documentare funcțional și prezintă câteva rămășițe din structurile vechi (majoritatea distruse în timpul și după război), ca și un fragment al Zidului Berlinului, care înconjoară latura nordică. Structura actuală a fost construită după o serie complicată de concursuri, inclusiv eșecul notoriu al proiectului câștigător al lui Peter Zumthor, oprit și demolat în 2004, oficial datorită depășirii costurilor. În comparație cu muzeul existent, care obiectualizează situl în oroarea sa trecută, designul lui Hejduk nu era preocupat de conservarea și documentarea urmelor materiale. El nu are aspirații didactice și nu prezintă o memorie obiectivată pentru consum selectiv. Muzeul convențional al Topografiei Terorismului dezvăluie documente unui vizitator pasiv, care, uimit de atrocitățile orchestrate de aparatul de stat nazist, iese de obicei în grabă în căutarea unei băuturi tari, perpetuând astfel paradoxul amintirii plină de ranchiună sau a uitării vinovate. În schimb, proiectul lui Hejduk, vizează implicarea locuitorilor și a vizitatorilor într-un proces de rememorare a faptului că există și un proces de vindecare, prin contexte pentru acțiuni focalizatoare participative care, în mod normal, sudează dimensiunile opuse ale experienței: unirea obișnuitului cu extraordinarul, a trecutului cu viitorul într-un joc prezent dens și angelic cu acțiunea demonică, orașul și grădina din lagărul de concentrare. Situl, o parcelă marginală și devastată de război, percepută de mult timp ca un non-loc, este în mod evident încărcat cu semnificații negative. Pentru Hejduk, provocarea a constat în a le accepta prin a încredința berlinezilor rolul de îngrijitori ai memoriei care includea și alte «victime» ale torturii și războiului tehnologic din alte părți ale lumii, recunoscând atât specificul situației, cât și problemele universale de violența față de ceilalți și posibil catharsis.

Proiectul constă în șaizeci și șapte de structuri prezentate orașului și cetățenilor săi, care ar putea fi construite pe parcursul a două perioade de treizeci de ani, în întregime sau selectiv, sau ar putea să nu fie deloc construite, în timp ce situl devine treptat transfigurat într-o grădină închisă de puieți veșnic verzi pe o rețea strânsă. (54) Fiecare structură este *numită* și caracterizată prin desene și cuvinte. Un set de planuri precise, elevații și secțiuni (ori de câte ori este necesar), sistematic descriptive prin cele trei direcții ortogonale, se împletesc cu o poveste sau povestiri, de obicei descrierea unui potențial locuitor (unele trăsături biografice sau anecdote) și / sau activitățile sale. Structurile de pe sit sunt bine legate una de cealaltă, intersectându-se într-un singur punct. Desenele sunt în mod clar referențiale, ele reprezintă o cale spre sfârșitul unei construcții

Scanned with OKEN Scanner

imaginare, aflate însă în legătură cu textele lor. Aceste naraţiuni sunt scrise în stilul «obiectiv» al lui Robbe-Grillet. Evitarea calificărilor emoţionale subiective generează imagini poetice şi, mai presus de toate, experienţa de acordare a contextului cu sarcina, a acţiunii cu obişnuinţa. În acest fel, ele reiterează ritualurile din trecut, aducând la suprafaţă inefabilul. Atmosfere pline de speranţă apar între desene şi naraţiuni: pe de o parte, imagini exacte care nu sunt niciodată doar «noi», ci generate de figuri euclidiene recunoscute provenind din tradiţiile noastre arhitecturale, urbane şi peisagistice şi, pe de altă parte, cuvinte ce caracterizează acţiunile sau obiceiurile. Astfel de atmosfere încărcate cu semnificaţii privesc acţiunea şi obişnuinţa; ele nu pot fi percepute din postura unui vizitator neimplicat al muzeului.

Hejduk ne aminteşte că, în cele din urmă, există doar o mână de intervenţii de bază: un gard viu dublu (care creşte până la paisprezece picioare înălţime) care marchează perimetrul sitului; şinele de troleibuz care trec pe lângă gardurile vii; stâlpi de telefon care rulează de-a lungul şinelor ale căror linii folosesc doar parcului (nu există staţii dincolo de gardul viu); o staţie de autobuz şi o clădire veche de acces în proprietate flancată de două turnuri cu ceas (ale căror limbi ascund cu ironie ora şi indică abstragerea realului din timpul matematic). În interiorul grădinii puieţii de conifere ce cresc în cicluri de treizeci de ani sunt dispuşi ortogonal. Acesta este «un loc al dezvoltării... o viziune crescândă»(55) ce-şi defineşte caracterul arhitectural şi atmosfera prin istorisirile locuitorilor urbani. Astfel, prin limbajul poetic, *locurile* ocultate din metropola modernă, chiar atunci când sunt damnate de război şi tiranie, pot fi reorientate către o arhitectură semnificativă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 5.

Stimmung, fenomenologie și teoria cogniției enactive a școlii de la Santiago: De la obișnuință la limbaj

Minte, trup și conștiință, de la Descartes la fenomenologie. Evoluții, în a «treia generație», în teoria cogniției enactive a școlii de la Santiago și neurofenomenologie. Primatul sinesteziei (intermodalitate): condiție principală și indispensabilă a armoniei și Stimmung-ului în arhitectura tradițională. Experiența vizuală nu este bidimensională. Natura timpului trăit – structura prezentului trăit. Locul intersubiectiv izvorăște din empatie. Problema «prezenței» în arhitectură: obiecte și evenimente. Întrepătrunderi cu estetica hermeneutică: frumusețea ca sens al prezenței (aísthēsis) și reprezentării. Intersubiectivitate, obișnuință, gest, emergența limbii și carnea lumii. Stimmung ca punte între întrupare (obișnuință) și limbă (între zoon, *viața biologică, și* logon, *viața omului).*

Scanned with OKEN Scanner

Am expus până acum rădăcinile istorice ale conceptului *Stimmung* și asocierile cu problemele fundamentale ale sensului arhitectural (*armonia / concentus*), dar am conturat și ivirea conceptului ca preocupare centrală a expresiei artistice în condițiile culturale adverse de la sfârșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea. Pentru ca practica arhitecturală actuală să înțeleagă cu adevărat posibilitățile *Stimmung*-ului și ale implementării lui, este esențială crearea de atmosfere rezonante cu acțiunile umane și cu *locul* în sensul lui complet (de context natural și cultural) și asumarea corectă a conștiinței și percepției dincolo de neînțelegerile carteziene.

Este un fapt general cunoscut că practicile responsabile de proiectare a contextelor în lumea noastră tehnologizată, înțelese deseori ca «rezolvare (ingenioasă) a unei probleme» au preluat fără discernământ ipotezele cartezianismului, inclusiv modelele lui cognitive și conceptul de spațiu. Critica și consecințele cartezianismului în toate domeniile este un subiect vast care a fost și continuă să fie subiect de dezbatere. Voi prezenta cele mai importante aspecte ale criticii aduse de filosofii moderni și contemporani, ceea ce ne va conduce către o discuție despre cele mai relevante concepte din fenomenologie, științe cognitive și neurobiologie.

După cum reiese din capitolul 2, înțelegerea carteziană asupra minții și percepției a apărut pentru prima dată la sfârșitul sec. al XVII-lea în scrierile lui Claude Perrault. (1) În opoziție cu Aristotel pentru care mintea și trupul erau întotdeauna unite – pentru că «sufletul» reprezenta capacitatea organismului de a *acționa* în diferite ipostaze, de la hrănirea vegetativă, facultatea de a simți, mișcare și voliție, la conceptualizare(2) – Descartes a promovat *separarea* dintre conștiință și viață prin transformarea celei dintâi într-o experiență interioară accesibilă intelectului (*ego cogitans*). În «A doua Meditație», el merge până la a pune la îndoială existența facultății trupului de a simți și chiar afirmă că putem să pregetăm în fața certitudinii existenței propriului nostru trup. Puterea imaginației aparține gândirii trupului, astfel «i se *pare*» că vede sau simte,(3) ceea ce nu poate fi fals (indiferent dacă originea senzațiilor este faptul sau închipuirea). Din perspectiva lui Descartes însă, simțirea este simplă «gândire».

În continuarea direcției trasate de Descartes, Perrault considera că arhitectura își comunică sensul direct sufletului plin de sentimente și emoții complexe, fără să mai străbată trupul. Premiza lui era că percepția are un carcater pasiv, iar sensul reprezintă doar consecința asocierii conceptelor și imaginilor în creier. La fel ca Descartes, Perrault susținea că glanda pineală situată în masa encefalului era cea care activa conștiința concepută ca punct molecular și geometric de contact între lumea inteligibilă, măsurabilă – *res extensa* – și sufletul neîntrupat, rațional – *res*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

cogitans. Conștiința putea percepe în perspectivă sub forma unei imagini alcătuită din linii exacte, asemenea unei gravuri în metal. Aceasta garanta capacitatea omului de a pricepe adevărul invariabil, geometric și matematic al lumii înconjurătoare prin crearea unei legături între cele două elemente eterogene ale realității. După cum am explicat, în acest context a putut Perrault să conteste pentru prima dată în istoria teoriei arhitecturale experiența corporală a «armoniei» aplicabilă simțurilor în acțiune și cuprinsă în kinestesia. Fenomenul acesta fusese acceptat din antichitatea clasică și constituia principala calitate de observat în arhitectură. Pentru Perrault, văzul și auzul erau receptori autonomi și separați. Astfel, experiența înrădăcinată a armoniei «muzicale» exprimată în contextele arhitecturale părea o eroare și, prin urmare, calitatea dorinței (*venustas*) de a fi transmisă de obiectul de arhitectură pentru a crea *locul* armonic (bun, semnificativ) a fost înlocuită de compoziția estetică abstractă ce produce o frumusețe obiectivă prin manipularea abilă a proporțiilor exclusiv vizuale și instrumentale.

Având în vedere ceea ce știm acum despre percepție și conștiință, puterea imensă a dualismului cartezian în civilizația tehnologică europeană și mondială este greu de explicat. Multe dintre ipotezele sale rămân neschimbate în virtutea succeselor extraordinare ale științelor instrumentale bazate pe dualism și care ignoră contradicțiile sale inerente. «Sufletul» sau *ego cogito-ul* despre care Descartes credea că se află în contact cu Dumnezeu, a fost identificat cu «creierul» de psihologia comportamentului și de neuroștiințele și teoreticienii cognitiviști de la începutul sec. al xx-lea. Creierul ca organ a devenit centrul exclusiv al conștiinței și a fost închipuit ca un procesor de informații. În ciuda diferențelor evidente dintre interesele metafizice ale lui Descartes și știința secolului al xx-lea, modelul dualist cartezian a rămas intact. Problema complexă a «trupului absent» a fost elucidată într-un mod minunat de Drew Leder: (4) «Este însăși *tendința corpului de a se ascunde pe sine care face posibilă neglijarea și deprecierea sa*. Temelia noastră organică poate fi uitată cu ușurință... Intenționalitatea poate fi atribuită unei minți fără trup dacă avem în vedere autodeprecierea corpului extatic», mai ales la persoanele sănătoase, astfel «eliberarea sinelui de trup primește o conotație pozitivă.» Practica dominantă din arhitectura și urbanismul orientate spre tehnologie a rămas prinsă în paradigma aceasta până în zilele noastre. Clădirile dobândesc desigur sensuri în virtutea existenței lor și acestea sunt identificate cu «informații» inedite atunci când sunt exprimate prin forme noi și neobișnuite astfel încât nimic altceva să nu mai conteze, conducând la o neglijare majoră a sensurilor senzoriale primare oferite conștiinței întrupate prin materialitate. Arhitecții avangardiști, obsedați

de complexitate și ignorând condiția trupului ca fiind legată de sfera terestră și de *loc* au aplaudat «eliberarea» arhitecturii de gravitație. (5)

Deși epistemologia carteziană a devenit treptat dominantă în cultura europeană, problema emoției sau *sentimentului* ca dimensiune artistică esențială nu a putut fi complet înlăturată. La scurt timp după Descartes, scriitorii francezi precum Abatele Jean-Baptiste Dubos au început să argumenteze că judecata de artă este un atribut al sentimentelor percepute de «al șaselea simț». (6) Totuși, în sec. al XVIII-lea, sentimentul (gustul) estetic putea deveni cu ușurință regulă rezonabilă. Se polemiza deseori în jurul conversibilității facilitate de epistemologia lui Descartes și presupus inductivă în imitarea Naturii raționale. Filosoful francez Marie-François-Pierre Maine de Biran (1766–1824) a întrevăzut limitările epistemologiei lui Descartes și, în consecință, a încercat să găsească originea eului personal într-un «sentiment al existenței», adică *experiența corpului de a depune efort în mișcare*. (7) De aici s-a dezvoltat filosofia romantică, o precursoare a pragmatismului american de la finele sec. al XIX-lea reprezentat de William James și John Dewey, și fenomenologia de mijloc de secol XX a lui Edmund Husserl și Maurice Merleau-Ponty. Această conștientizare se află așadar la rădăcina realizărilor de mai târziu în filosofia americană, printre care se numără opera lui Mark Johnson, în fenomenologia existențialistă contemporană din America și Europa, și descoperirile recente ale științelor cognitive care au reconciliat disciplina cu atitudinile filosofice menționate mai sus, în special prin operele lui Evan Thompson și Alva Noë.

În ciuda diferențelor dintre toate aceste atitudini, ele sunt unite printr-o chestionare fundamentală a dualismului cartezian și o comprehensiune a continuităților profunde dintre minte, viață și lume. Aceste evoluții subliniază faptul că fenomenologia nu este «antiștiințifică», așa cum a fost, din păcate, greșit înțeles. Merleau-Ponty însuși explică: «Construcția întregului univers al științei pornește din lumea trăită, iar dacă dorim să gândim riguros știința, să apreciem exact sensul și sfera sa, trebuie mai întâi să trezim acea experiență a lumii pentru care știința este expresia secundară.»(8)

Într-adevăr, cele mai recente abordări din domeniul științelor cognitive au eliminat orice încredere în filosofia analitică și în modelele creierului informațional dar, în schimb, au început să recunoască relațiile dintre procesele cognitive și lumea reală. «Dinamismul întrupat», cea mai recentă poziție care a apărut în anii 1990 în științele cognitive, a pus sub semnul întrebării concepția despre cunoaștere ca reprezentare mentală fără trup și abstractă, adoptând o atitudine critică față de extrapolarea tuturor modelelor tip calculator și a proceselor acestora de a explica

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

mintea. (9) Mintea, mai mult decât o simplă rețea neuronală, și lumea *nu* sunt separate și independente una de cealaltă. Mintea este, mai degrabă, un sistem dinamic încorporat în lume. Pentru Francisco Varela, Evan Thompson și Eleanor Rauch, care au inventat termenul de neurofenomenologie în «*Mintea întrupată*» (1991), cunoașterea este exercitarea unei iscusințe în acțiunea întrupată și situată și nu poate fi redusă la prespecificarea rezolvării problemelor. Altfel spus, observatorul (subiectul), percepția (întotdeauna afectivă și cognitivă) și lucrul perceput (obiectul) nu pot exista independent unul de celălalt, ei sunt co-dependenți și co-emergenți. (10) În aceeași carte au introdus conceptul de cunoaștere ca «acțiune», care leagă sistemul biologic autopoetic (noțiunea că ființele vii sunt agenți autonomi care se creează activ și se autoîntrețin) de apariția unor domenii cognitive. În această perspectivă, sistemul nervos al oricărei ființe vii nu procesează informații ca un calculator, ci creează sens, adică *percepția sensului vieții*, a cărei articulare devine mai sofisticată prin dobândirea limbajului animalelor superioare, culminând în comunicarea simbolică a omului. (11) Într-adevăr, în lumea umană, relația dintre acțiunile deliberative și imperativele biologice, cum ar fi homeostazia primară, este întotdeauna opacă, deoarece acțiunile umane fac parte din structurile simbolice complexe. (12)

«Viața lumii» în acest model nu este un domeniu exterior pretrasat reprezentat în afară de creier, ci un domeniu relațional adoptat de modul particular de a uni contextul – în care orașele și arhitectura joacă un rol predominant – cu ființa, dincolo de distincțiile de natură și cultură. Este evident că arhitectura face parte din viața lumii, iar nu din «natura obiectivă». Pentru om, viața lumii este lingvistică și simbolică, un context pentru «situație – lucru perceput», dincolo de «percepția – acțiune» a majorității animalelor și a vieții în general. (13) Din această perspectivă, experiența întrupată nu este o problemă secundară (cum a fost considerată după Descartes), ci devine centrală pentru a înțelege cum funcționează mintea și necesită, ca atare, o examinare atentă din prisma fenomenologică, o abordare explicită adoptată de Thompson (2007) bazată pe constatările lui Edmund Husserl și Maurice Merleau-Ponty. O discuție mai amplă asupra minții nu este scopul nostru aici, deși este important de subliniat că înțelegerea lui Merleau-Ponty a eului ca subiectivitate *corporală* neagă radical dualismul cartezian. (14) Afirmația acestuia, «Eu sunt trupul meu», nu trebuie înțeleasă niciodată în sens materialist. Corpul este diferit de orice alt obiect fizic, dar este, în schimb, ca o operă de artă, adică «o ființă expresivă» a subiectivității mele. A fi în lume depășește astfel orice dihotomie subiect – obiect; nu este nici la persoana întâi

(subiectivă), nici la persoana a treia (obiectivă),o structură vie anterioară oricărei abstractizări.

Înțelegerea enactivă și percepția întrupată sunt esențiale pentru înțelegerea conceptului de *Stimmung* (sau atmosferă) și potențialele implicații în proiectarea contemporană a contextului și a arhitecturii. În cursurile sale din 1907, Edmund Husserl a admis că fiecare percepție vizuală sau tactilă este însoțită și legată în mod intrinsec de senzația mișcărilor corpului: în privirea unui tren ce trece, de exemplu, trenul este experimentat în conjuncție cu senzația mișcărilor capului și ochilor. Pentru Husserl, kinesthesia era, prin urmare, o condiție constitutivă a percepției obișnuite, iar acest lucru a devenit un punct de pornire pentru «*Fenomenologia Percepției*» a lui Merleau-Ponty. În acest text fundamental, Merleau-Ponty respinge explicațiile oferite de asociaționism și de psihologia comportamentală, împreună cu ideea de percepție ca simpla sumă a stimulilor transmisă de simțurile independente ce comunică date unui creier unde ar putea avea loc un fel de sinteză. Percepția nu este stadiul ulterior al senzației în care receptorii senzoriali sunt punctul de plecare al oricărei analize. În schimb, atât percepția, cât și emoția sunt aspecte dependente de actul intențional, ele reprezintă cunoașterea întrupată, senzorială și motrice a lumii. Merleau-Ponty a susținut primatul percepției întrupate aflat la temelia ființei și înțelegerii, bazându-se pe alte modalități de articulare intelectuală după explicația dată de Husserl despre limitele gândirii ipotetice. Cunoaștem, de exemplu, mai întâi prin conștientizarea senzorială că pământul nu se mișcă. Aceasta este o certitudine primară pentru trupurile noastre, indispensabilă pentru a construi în cele din urmă un număr nesfârșit de explicații științifice sau mitice ale universului, mai mult sau mai puțin credibile pe măsură ce le «dovedim» prin mijloace instrumentale. Dar primul adevăr fenomenologic este o condiție prealabilă pentru toate celelalte.

Ideile dezvoltate de Husserl și Merleau-Ponty continuă să fie revizuite astăzi. Alva Noë (2009) explică în scrierile sale cum funcționează percepția și cunoașterea în accepția școlii de la Santiago prin evidențierea faptului că pentru a înțelege conștiința la om și la animale, nu e nevoie să căutăm în interior, ci mai degrabă la modul în care un animal trăiește și răspunde la lumea din jur. (15) Conștiința aparține întotdeauna de ceva, ea ține întotdeauna de alte lucruri decât de ea însăși și orice întoarcere a privirii către interior, așa cum Schelling descoperise deja, trebuie în mod inevitabil să se întoarcă în lumea «exterioară». (16) Conștiința nu se cuprinde doar în creier și nici nu este delimitată de craniu. Absența limitelor are legătură cu complexitatea, cu natura distribuită a proceselor mentale și implicarea corpului în conștiință. Neurologul Frank Wilson

Scanned with OKEN Scanner

afirmă: «Nu vom şti niciodată cum funcţionează creierul ... este chiar mai complicat decât am crezut atunci când am realizat că face operaţii secvenţiale, dar şi simultane (pe care le-am atribuit cu recunoştinţă ... unei emisfere ‹dominante› şi alteia ‹nedominante›). Dar creierul poate lucra şi cu seturi complexe de date exacte care se află în flux constant.» Wilson argumentează că noţiunea de centrii funcţionali ai creierului se echivalează cu reducţionismul ştiinţific simplist. «Creierul se preschimbă prin implicarea sa activă, în acest sens, el îşi aminteşte.» În plus, «creierul nu trăieşte în interiorul capului, chiar dacă acesta este habitatul său formal. El se întinde spre trup, iar trupul se întinde spre lume. Putem spune că în coloana vertebrală ‹se opreşte› creierul, iar coloana ‹se opreşte› la nervii periferici», dar «creierul este mâna şi mâna este creierul iar interdependenţa lor include totul până la quarcuri.»

Scrierile lui Alva Noë ne ajută să înţelegem în ce fel perspectiva tradiţională a percepţiei operaţionale din toate teoriile arhitecturale premoderne (care era «muzicală», sinestezică şi pentru care armonia era o valoare arhitecturală centrală) este recuperată de perspectivele recente asupra simţurilor ca «modalităţi» ce îşi transgresează graniţele funcţionale şi sfidează orice asociere exclusivă cu organele fizice cu care au fost în mod tradiţional asociate (precum «ochii» pentru «vedere»). (18) Pe lângă multe alte fenomene cognitive, această înţelegere dezvoltă capacitatea demonstrată azi a conştiinţei umane de a experimenta «percepţii vizuale» prin atingere, după cum se întâmplă în cazul persoanelor lipsite de vedere ajutate de un dispozitiv ce transformă imaginea digitală în impuls electric pe piele. (19)

După Shaun Gallagher, sociologia dezvoltării demonstrează, de asemenea, că percepţia este intermodală încă de la început, deci nu o trăsătură intelectuală dobândită după multă practică, ci o trăsătură înnăscută a existenţei noastre întrupate. (20) Percepţia este mai puţin rezultatul unui procesări interne a informaţiilor senzoriale şi mai mult rezultatul unei interacţiuni între corp şi context. Ca sistem înnăscut destinat controlului motricităţii, *schema corporală* (termenul lui Gallagher pentru «corpul viu» prereflexiv, neobiectualizat) este mai bine înţeleasă ca set de potenţe pragmatice (orientate spre acţiune) întrupate în sistemul nervos în curs de dezvoltare. La copil, ea explică capacitatea de a recunoaşte şi a imita alţi oameni, facultăţile mimetice şi empatice care sunt esenţiale pentru o înţelegere ulterioară a sinelui. (21) Abia după vârsta de patru ani copiii îşi dau seama că există persoane cu valori diferite de ale lor, obţinând un posibil acces la un spaţiu intersubiectiv «stabil» în care pot fi fixate concepte filosofice şi istorice precum cele descrise în capitolul 4. Înainte de aceasta, felul în care îi înţelegem pe ceilalţi a fost deja

Scanned with OKEN Scanner

modelat de practici întrupate afective, senzorial-motrice, perceptuale și neconceptuale ce continuă să fie mijloacele principale pentru înțelegerea gândirii celorlalți și constituie fundamentul unor viitoare posibilități de interpretare. (22) Percepția umană vede intențiile celorlalți ca «realități experimentate», nu ca obiecte în sens detașat sau intelectual, ceea ce subliniază importanța prezenței «animate» a contextului: literalmente, fizionomia sa.

Dacă, după cum au sugerat Husserl și Merleau-Ponty, percepția este ceva ce facem, nu ceva ce ni se întâmplă (ca alte procese fiziologice interne autonome, cum ar fi digestia), este evident că abilitățile noastre intelectuale și motrice sunt fundamentale pentru cogniție. (23) În același fel, *lumea exterioară, orașul și arhitectura contează cu adevărat.* Toate organismele vii nu numai că sunt reactive, ci devin proactive în ceea ce privește percepția și acțiunea, iar mediile lor sunt specifice, nu «obiective». În relația tuturor organismelor cu mediile lor există circularitate. Comportamentul nostru este afectat de mediul înconjurător și îl afectează la rândul lui. Prin urmare, nu putem abandona spațiile de comunicare intersubiective, încărcate emoțional, spațiul dulce-amărui al dorințelor umane pentru spațiul vizual din spatele ecranelor, așa cum unii cred în mod naiv, fără a abandona, de asemenea, o dimensiune fundamentală a conștiinței noastre umane. Omul nu se raportează la contextul simbolic ca la un text ce necesită interpretare sau ca la «informații» transmise creierului, întrucât interpretarea survine după ce credem că lumea ne aparține.

Astfel, arhitectura ne afectează, de-a lungul întregii game de conștientizare, de la obiceiurile prereflexive până la mintea reflexivă. Ne aflăm «deja» într-un context social comun, iar subiectivitatea noastră este intersubiectivă. Suntem «în joc», așa cum am participa la un meci sportiv, în funcție de intenția abilității motrice și de percepție. După cum ilustrează Merleau-Ponty prin exemplul său binecunoscut, conștiința jucătorului de fotbal «nu este altceva decât dialectica mediului cu acțiunea. Fiecare manevră efectuată de jucător modifică caracterul terenului și stabilește noi linii de forță între care acțiunea se desfășoară, modificând din nou domeniul fenomenal.»(25) Conștiința umană, înțeleasă ca acțiune pe acest teren sportiv este, prin definiție, o armonizare iscusită la context. Pentru oameni, terenul de joc – arhitectura orașului – este simbolic, el încadrează acțiuni și obiceiuri, dintre care pe unele le acceptă, iar pe altele le reduce, stabilind limite și făcând astfel posibilă libertatea omului; *el nu apare în primul rând ca obiect, ci devine «prezent ca scop practic» al intențiilor locuitorilor.*

Thompson explică în ce mod conștiința reflexivă nu este singurul tip de conștiință de sine(26), un punct fundamental pentru înțelegerea naturii semnificației arhitecturale care a reprezentat o provocare pentru filosofii

Scanned with OKEN Scanner

existențialiști și fenomenologi, fapt recunoscut ca atare de Merleau-Ponty. A devenit un subiect dezbătut de poststructuraliști (după Derrida), care au folosit acest argument pentru a nega artei capacitatea sa de a «însemna ca prezență». Experiența cuprinde, de asemenea, o conștiință pre-reflexivă care *nu ține de inconștient*. Merleau-Ponty a susținut că se poate ajunge la această stare pre-reflexivă prin «reflecția radicală», dar el nu a avut acces la dovezile neurobiologice care justifică azi această posibilitate. Într-adevăr, a devenit evident că temporalitatea prezentului locuit de corpul conștient de sine nu este doar un punct inexistent între trecut și viitor, ci o rețea de memorii și proiecții imediate și mediatice. Astfel, experiența semnificativă prezentă include conștiința pre-reflexivă a corpului afectată în profunzime de mediu (arhitectură) care poate fi pasiv (involuntar) și intranzitiv (nu este orientat spre obiect).

Thompson adaugă că avem toate motivele să credem că acest tip de conștiință pre-reflexivă insuflă o înțelegere profundă. (27) În *«Fenomenologia percepției»*, Merleau-Ponty descrie o dublă implicare a conștiinței întrupate față de lume. La un nivel primar, corpul nostru știe: acesta este un corp locuit de motilitate și dorință, mișcarea vieții în sine, un corp a cărui cunoaștere fundamentală se stabilizează prin obișnuințe. După cum vom explica în continuare, obișnuințele (sau habitus) implică mult mai multă acțiune personală decât reflexele condiționate, așa cum sunt înțelese de psihologia comportamentului, și totuși, ele sunt obiceiuri și astfel provoacă orice concepție supra-intelectualizată a agentului înrădăcinată în acte mentale calculate. (28) Cauza acțiunii nu este o «voință» (ca în salutarea unui prieten pe stradă). Desigur, putem planifica sau imagina o anumită stare, dar în acțiune nu există nici o «voință» intermediară. (29)

Corpul pre-reflexiv este în esență corpul sexual, cel mai apropiat de realitatea noastră animalică și de simțul sacrului, deoarece există o legătură intimă între acest simț și împlinirea prin sexualitate sau meditație. Corpul recunoaște prin «intenționalitatea motorie» locul în care se află în mediul înconjurător fără «să acorde atenție». Acesta este corpul capabil să facă nenumărate fapte atletice atunci când este amenințat, precum și să cunoască o altă persoană sau un loc cu mult înainte de a schimba un cuvânt sau de a citi un ghid de călătorie. Este, de asemenea, corpul în acțiune adăpostit de arhitectură (nu neapărat un subiect care îl contemplă ca pe un obiect estetic) și care poate fi extins prin prosthesis și prin mijloace media digitale. Pe această înțelegere primordială pot fi construite imagini variate și adesea divergente ale corpului cultural și ambele articulații poetice și reductive ale spațiului și timpului.

Nimeni nu neagă importanța măsurătorilor întrucât timpul și spațiul concepute în termeni matematici s-au dovedit extrem de utile.

Scanned with OKEN Scanner

Fenomenologia însă arată că în percepția umană misterul simultaneității este întotdeauna activ: atât esența ideală a zăpezii, în puritatea ei, cât și nuanța specifică sunt date imediat, indiferent de lumina ambientală. Niciuna nu este posibilă fără cealaltă. Aceasta este natura enigmatică a percepției umane, temelia sensului și a înțelegerii lingvistice. Ea se traduce în ceea ce percepem ca fiind cel mai autentic în artefactele umane, prezența Ființei, care este și o potențială absență sau o vacuitate: o deschidere către cel mai adânc abis (*das Ab-gründigste*).

Atunci când abordăm problema semnificației arhitecturale, gândindune fie la crearea, fie la receptarea ei, nu trebuie uitată această realitate primară deschisă percepției. Arhitectura nu este ceea ce apare într-o revistă glossy: clădiri redate ca imagini bidimensionale sau tridimensionale pe ecranul calculatorului sau seturi complete de desene exacte. Arhitectura cea mai importantă nu este neapărat fotogenică. De fapt, adesea opusul este adevărat. Semnificațiile sale sunt transmise prin sunet sau tăcere, prin rezonanța tactilă și poetică a materialelor, prin miros și simțul umidității, printre un infinit de alți factori care apar prin motilitatea percepției întrupate și care sunt transmiși *prin* toate simțurile. Mai mult decât atât, deoarece arhitectura calitativă oferă în mod fundamental o posibilitate de armonizare, adică atmosfere adecvate acțiunilor focale care permit locuirea în lume, este foarte problematic să-i reducem efectul (și importanța critică) la experiența estetică a unui obiect, cum se întâmplă adesea. La drept vorbind, arhitectura își transmite mai întâi semnificațiile ca situație sau eveniment, ea se bucură de calitatea efemeră a muzicii, de exemplu, deoarece se adresează corpului viu și numai în al doilea rând devine un obiect pentru vizite turistice sau judecăți critice ale experților.

§

Acceptarea supremației percepției întrupate ne determină să contestăm toate modelele mecanice sau cauzale ale înțelegerii umane dominante din secolul al XVII-lea, în special noțiunea general prevalentă de percepție vizuală ca imagine. Merleau-Ponty a fost deosebit de critic față de *«Dioptrica» lui Descartes* prin evidențierea că văzul este mai mult decât o simplă reprezentare în creier: «Prin intermediul lumii percepute și a structurilor ei adecvate pot fi explicate valorile spațiale atribuite unui punct al câmpului vizual în fiecare caz particular.»(30) Următorul pas pentru Merleau-Ponty a fost să demonstreze modul în care văzul se integrează cu celelalte simțuri pentru ca experiența noastră în lume «să capete sens», ceea ce a încercat să facă în *«Fenomenologia percepției»*: «Simțurile se traduc reciproc fără a cere un interpret, ele se înțeleg unul

Scanned with OKEN Scanner

pe celălalt fără intervenţia vreunei idei». Subliniind temporalitatea primară a experienţei, el a declarat: «Perspectiva trăită pe care o percepem în realitate nu este geometrică sau fotografică.» (31)

Filozofii contemporani şi oamenii de ştiinţă precum Evan Thompson şi Alva Noë au avansat în explorarea modului în care văzul este important, totuşi experienţa noastră nu este asemănătoare cu imaginea. (32) Aceasta este o problemă complexă şi fascinantă pe care o putem doar rezuma aici. Imaginea optică este, în cel mai bun caz, fragilă, o condiţie bine înţeleasă în apelul la corecţia optică din teoriile arhitecturale tradiţionale. Merleau-Ponty şi Noë utilizează experimentele bine cunoscute cu ochelari care răstoarnă imaginea pentru a dovedi precaritatea imaginii retinale. După ce o persoană poartă ochelarii care inversează câmpul vederii şi simte la început un disconfort semnificativ, ea recuperează orientarea şi normalitatea într-un timp relativ scurt. Mai mult, gestul de acoperire a ochilor în timpul vizionării unui film pentru a nu vedea pericolul sau o scenă sângeroasă exprimă «convingerea noastră *deplină* că ceea ce există pentru noi există la modul absolut, că o lume pe care am reuşit să o vedem fără pericol *este* fără pericol ... vederea se îndreaptă spre lucrurile în sine.» Poate că această experienţă ne învaţă mai bine decât oricare alta prezenţa perceptuală a lumii: «dincolo de afirmaţie şi negaţie, dincolo de judecată ... este experienţa, înainte de orice părere, de a trăi lumea cu trupul nostru.»(33) Noe explică în continuare modul în care văzul nu este un proces care porneşte de la o imagine a retinei, căci, de fapt, nu există *imagini* retiniene. Imaginea din spatele ochiului este incredibil de imprecisă şi cu greu poate fi numită o reproducere fidelă a lumii din jurul nostru. Astfel, vederea în sine nu este pictorială, iar calitatea de «reproducere fidelă» rezultă din abilităţile primare motorii şi senzoriale. (34) O clădire poate fi recunoscută în imagine sau desen, dar, evident, ea *nu* este prezentă în acelaşi mod în care clădirea ar putea fi prezentă în experienţa reală întrupată. Clădirea este prezentă *prin absenţă*.

Aceasta este, bineînţeles, o problemă majoră atunci când vine vorba de aspecte legate de reprezentarea arhitecturală în proiectare, dependentă de ipoteza echivalenţei dintre forma vizuală reprezentată şi realitatea experimentată prin clădiri. Thompson analizează cu atenţie şi respinge înţelegerea experienţei perceptuale ca picturală, mai ales în sensul fotografic implicit la numeroşi teoreticieni. (35) El concluzionează că, de fapt, *vedem un obiect sau o scenă prin activarea sau întreţinerea mentală a unei posibile experienţe perceptuale a acelei scene*. Limba joacă un rol esenţial, lucru pe care arhitecţii rareori îl au în vedere şi care va fi o problemă centrală în capitolul următor.

Scanned with OKEN Scanner

Georges Perec descrie modul în care câmpul vizual, considerat «obiectiv», dezvăluie un spațiu limitat, ceva ușor circular, care se termină foarte repede spre stânga și spre dreapta și nu se extinde foarte mult în sus sau în jos. (36) Dacă privim cu ochii întredeschiși, ne putem vedea vârful nasului, dacă ridicăm ochii în sus sau în jos, vedem că există sus și jos. Dacă ne întoarcem capul într-o parte sau în cealaltă, nici măcar nu reușim să vedem tot ce se află în spatele nostru, trebuie să ne rotim corpul pentru asta. Și totuși, luăm ca atare stabilitatea lumii înconjurătoare, a obiectelor și a spațiului. *Percepția actuală* cuprinde tot ceea ce este disponibil pentru noi: spatele scaunului pe care nu îl vedem sau chiar holul din spatele ușii. (37) Nu ezităm niciodată să negociem o cameră sau o clădire necunoscută sau să folosim extensii tehnice ale corpului, cum ar fi tastaturi, instrumente muzicale și mașini. Privirea călătorește prin spațiu și recunoaște adâncimea, o calitate fundamentală a lumii stabile în care trăim.

Adâncimea este o dimensiune primară ireductibilă la lățime și înălțime, spre deosebire de toate celelalte. Adâncimea nu este intervalul prozaic dintre obiectele apropiate și îndepărtate pe care le observăm de sus sau din ascunzișul lucrurilor stratificate reprezentate de un desen de perspectivă. «Misterul profunzimii», scrie Merleau-Ponty, se află în legătura dintre aceste două puncte de vedere: «pentru că lucrurile dispar în spatele altora pe care le văd în locul lor [și] pentru că fiecare se află la locul lui, lucrurile devin rivale pentru privirea mea.»(38) De aceea, adâncimea nu este o «a treia dimensiune», ci, chiar prima. «Dar o dimensiune care le conține pe toate celelalte nu este o dimensiune», cel puțin nu în sensul măsurătorii convenționale carteziene. (39) De asemenea, adâncimea este dimensiunea iubirii și a dorinței umane, greu de asemănat cu «perspectiva», o enigmă exprimată de toate culturile umane prin arhitectură și prin alte artefacte semnificative.

Spațialitatea noastră este construită cu un «în sus» și «în jos», un «stâng» și un «drept», «în față» și «în spate», «aproape» și «departe». Atunci când nimic nu ne oprește privirea, ea străbate un drum foarte lung. Dar dacă privirea nu se întâlnește cu nimic, ea nu vede nimic. Spațiul poate fi și obstacol, fie că este compus din cărămizi sau un «punct de fugă». Spațiul omului înseamnă limite, lucru evident atunci când face un unghi atunci când se oprește. Nu există nimic fantomatic la spațiu, el are margini. Spațiul uman este, de fapt, tot ceea ce este necesar pentru ca liniile paralele ale drumului drept să se întâlnească *aproape* la infinit, deci este diferit de spațiul cartezian.

§

Scanned with OKEN Scanner

Înțelegerea deplină a adevăratei naturi a conștiinței timpului pentru corp este fundamentală în această discuție, pentru că, în cele din urmă, temporalitatea și spațiul sunt interconectate în experiența noastră primordială a locului. Reducerea percepției vizuale la imagine poate fi considerată echivalentul înlăturării timpului din experiență, ceea ce naște o «minciună», după cum Guarino Guarini susținea în secolul al XVII-lea cu scopul de a respinge folosirea frescelor trompe l'oeil în biserici. Această conștientizare oferă provocări imediate pentru reprezentarea arhitecturală și înțelegerea corectă a atmosferei.

În tradiția fenomenologică, punctul de pornire pentru discuțiile despre conștiința timpului este observația lui Edmund Husserl conform căreia este imposibil să experimentăm «obiectele temporale» asemenea unei melodii, dacă conștiința momentului prezent ar fi experiența unui punctum, un «acum» spontan care nu este de fapt niciodată «aici». (40) La un alt nivel, «sinteze (temporale) ale identității» sunt active în experiența «obiectelor permanente» (cum ar fi clădirile) date ca aspecte parțiale, ca atunci când mergem sau ne angajăm într-o acțiune focalizatoare. William James sugerase, de asemenea, că «prezentul conștientizat practic nu este marginea unui cuțit», ci funcționează mai degrabă ca un bloc, o întindere temporală cu «arc și pupă». (41) Principala contribuție a lui Husserl a fost aceea de a dezvălui structura proceselor intenționale ce alcătuiesc experiența unui moment prezent «dens». Conștiința timpului are o structură triplă compusă din impresia primară, prolepsa (privirea spre viitor) și analepsa (privirea în urmă). Acestea lucrează împreună, nu pot funcționa singure. Lucrarea lor unificată subliniază experiența prezentului cu «întindere temporală». Husserl face distincția între analepsă ca «memorie primară» și amintire sau «memorie secundară», între prolepsă sau «anticipare primară» și așteptare sau «anticipare secundară». În timp ce prolepsa și analepsa primare sunt «prezente», tipurile secundare *reprezentaționale* de temporalitate, sunt, în fapt, memorie (în cele din urmă, istorie ce orientează acțiuni reflexive) și previziune definită drept capacitatea de a promite, care poate deveni un proiect arhitectural. Husserl descrie «prezentul viu» ca «scurgere pe loc». El «stă» pentru că nu se mișcă în timp sau prin timp, iar ca structură a conștientizării de sine nu se schimbă. Cu toate acestea, «se scurge» totuși în sensul că, fiind o desfășurare continuă a impresiei-analepsei-prolepsei primare, subliniază *toate* aparențele fluxului, inclusiv cea a conștiinței ca flux. (42)

Pentru Thompson, descrierea lui Husserl a fluxului absolut sau a «scurgerii pe loc» a prezentului viu corespunde tocmai conștiinței prereflexive (care nu este «inconștientă»), un argument coroborat azi de specialiștii în neuroștiințe interesați de dinamica temporală a conștiinței.

Scanned with OKEN Scanner

(43) În experiența trăită a arhitecturii, în timp ce persoana lucrează sau se angajează în acțiuni focalizatoare, locul este *dat* mai întâi în acest mod. Conținutul momentului prezent crește și se pierde în timpi diferiți, în funcție de natura lucrurilor. Unele au mai multă permanență, în timp ce altele au un caracter efemer. Clădirile însele reprezintă obiecte relativ permanente ce stabilizează amintirile culturale și pot fi judecate pe baza criteriilor raționale și chiar științifice. Momentul propriu-zis primar al atmosferelor arhitecturale, însă, nu se înscrie în această ordine. El se înrudește cu muzica și se adresează conștiinței întrupate primare, prereflexive și angajate, care conturează cadrul unor *acțiuni* de ritual sau lucru și se constituie într-un program narativ. Devine mai clar astfel de ce preocuparea față de sensul arhitectural din tratatele de arhitectură occidentale era atât de legată de muzică, încă de la *euritmia* lui Vitruviu, trecând prin concepte cheie analizate în capitolele anterioare, cum ar fi armonia și echilibrul și de ce noțiunea romantică de *Stimmung* ca «acustică a sufletului» la Novalis, păstrează această muzicalitate.

Este esențial să evidențiem în ce mod diferă aceasta de temporalitatea trăită în ceea ce privește obiectele, mai ușor de înțeles de estetica modernă începând cu sec. al XVIII-lea, când arhitectura a devenit mai clar asociată cu artele. Clădirile au devenit «obiecte» experimentate «în afara timpului», «compoziții» obiective și frumoase, sau, cel mult, în timpul liniar al criticii voaioriste sau al turismului, așa cum au fost percepute de vizitatorii unor vechi ruine la 1700. Experiența a devenit o «judecată» estetică, conectându-se la emoții ca asociații mentale, ocolind simțurile și explicându-și efectele prin psihologia carteziană. Această înțelegere a semnificației arhitecturale a atins apogeul în acțiunea desfășurată la École des Beaux-Arts la începutul secolului al XIX-lea când au fost supuse judecății de valoare proiectele și stabilite prețurile, un fapt fără precedent pentru dispozitivele bine-cunoscute folosite de arhitecții moderniști la începutul sec. al XX-lea și încă adesea puse în aplicare în proiectarea de clădiri contemporane. Astăzi, conceptul de timp științific stă la baza prezentărilor de proiecte generate de calculator și a pretențiilor necorespunzătoare ale experimentelor «dinamice» și «curgătoare» din proiectarea parametrică care îngheață un cadru dintr-o formă «schimbătoare» generată în mod algoritmic, asemănătoare cu faimoasa fotografie stop-cadru a lui Eadweard Muybridge din secolul al XIX-lea. Aceasta este doar o «reprezentare» a timpului care nu recunoaște adevărata natură a prezentului trăit așa cum este descris mai sus. Reprezentările cinematice și clădirile «curgătoare» pot oferi, prin urmare, experiențe surprinzătoare și efecte «îngrijite», dar nu se ridică la mai mult de atât pentru că nu sunt

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

«cognitive» în felul în care experienţele emoţionale dintr-un program narativ, un ritual sau o piesă de muzică se întreţes într-o «urzeală» completă.

În acest sens putem specula că sensul arhitectural oferit în *prezenţa* noastră se desfăşoară pe două coordonate temporale diferite: una care se referă la clădire ca obiect, în mod evident impregnată cu permanenţă relativă, iar cealaltă, la temporalitatea evenimentului, mai ambiguă, dar primară. Forma întrupată în materialele ce compun clădirile are o însemnătate uriaşă în arhitectură, ceva care contează la nivelul reprezentării pe măsură ce devine *memorie* şi contribuie la imaginea poetică. Am scris despre acest lucru în altă parte şi voi rezuma în capitolul următor. (44) În ceea ce priveşte configurarea atmosferelor pentru acţiunile focalizatoare, forma este importantă într-un sens fundamental fiindcă ea creează o etapă ale cărei proprietăţi, la dispoziţia locuitorilor, limitează şi fac posibile acţiunile şi obiceiurile lor. În timp ce funcţiile comunicative ale arhitecturii au fost în mod tradiţional integrate, reflecţia oferită aici devine deosebit de relevantă în vremurile noastre de «reprezentare împărţită»(45) în care reprezentările simbolice ale «lumii» sunt pur şi simplu imposibil de realizat pentru o societate fragmentată, cosmopolită.

Ştiinţa cognitivă enactivă a recunoscut importanţa emoţiilor în relaţie cu prolepsa, manifestate prin dorinţa mereu neîmplinită în momentul prezent şi motivate de dispoziţia dată de context. Pentru Thompson, conştiinţa umană se *auto-instituţionalizează* între analepsă, care devine *determinată* prin întoarcerea la trecut, şi prolepsa care pare să contureze un domeniu al libertăţii, atras de valenţa afectivă a lumii. (46) Astfel, conştiinţa (mintea în viaţă) «îşi face drumul în timp ce merge», după cum sună versul unei poezii de Antonio Machado. Aceste cuvinte sunt folosite de Humberto Maturana şi Francisco Varela pentru a uni cogniţia enactivă cu problemele evoluţiei umane dincolo de distincţiile dintre cultură şi natură, şi de polarităţile trasate de determinism şi hazard. O lume trăită fără valenţe afective – în special în ceea ce priveşte mediul urban şi arhitectura din sec. al xx-lea – ar reduce în mod semnificativ simţul sensului acţiunii umane.

Analiza ştiinţifică demonstrează intuiţiile filosofice ale lui Maine de Biran şi ale altor gânditori romantici, în special Husserl şi Jan Patočka, prin care emoţia se îmbină cu intenţionalitatea: un impuls în mişcare spre exterior ca o săgeată îndreptată spre ţintă, după cum descrie Merleau-Ponty intenţionalitatea motorie primară; percepţia «activă» întrupată. Trebuie să subliniez că aceasta este deja o formă de cunoaştere: baza tuturor cunoştinţelor, de fapt, şi nu doar un fenomen secundar. Thompson afirmă că există o gradaţie a afecţiunii de la «inefficient afectiv» la «predominant afectiv», cu diferite trepte intermediare. (48) Aceasta este o articulare utilă

a gamei complexe de experienţă arhitecturală, atât pentru conştiinţa prereflexivă, cât şi pentru cea reflexivă. În încercarea de a înţelege cum se naşte experienţa din contactul afectiv precognitiv, Husserls face distincţia între «pasivitate» şi «receptivitate». *Pasivitatea* desemnează modul în care cineva este afectat involuntar în timp ce este implicat afectiv într-o activitate, spre exemplu, în acţiunile şi ritualurile focalizatoare conturate de arhitectură, iar *receptivitatea* presupune reacţia la afectivitatea involuntară prin «remarcarea» «ceva-ului» atrăgător şi chiar a-i acorda atenţie, precum calităţile formale şi materiale ale clădirii. Esenţialul este că în ambele cazuri, *«afectivitatea» ca alură sau atracţie a arhitecturii nu se referă la o relaţie cauzală stimul-răspuns, ci la o «relaţie (intenţională) de motivare» care trebuie să ţină cont de aspectele culturale şi de obiceiuri.*

§

Neurobiologia recunoaşte acum continuitatea conştiinţei (simţirii) în viaţă, regăsită de la organismele cu o singură celulă până la conştiinţa de sine a omului. În ciuda diferenţelor evidente între diferitele clase de entităţi biologice, această realizare este fundamentală: conştiinţa nu este «altceva» decât viaţă, ca un «suflet» adăugat la biologia noastră şi care le lipseşte animalelor (ca în gândirea lui Descartes), ea este inerentă vieţii. În cazul oamenilor, cultura nu este doar un adaos extern sau sprijin pentru cogniţie, ci este ţesută în însăşi fibra fiecărei minţi de la bun început. Cultura simbolică, în special mediul lingvistic, arhitectural şi urban uman, formează potenţialul cognitiv al minţii umane. Fără cultură, pur şi simplu nu am avea capacităţile cognitive care ne fac oameni. S-a argumentat că oamenii izolaţi social nu îşi dezvoltă limbajul, nici vreo formă de gândire simbolică şi nu au simboluri reale de niciun fel. Puterea de a simboliza a unui astfel de creier uman nu este mai mare decât cea a unei maimuţe. (49) Din acest motiv printre altele, arhitectura nu se poate limita doar la imitarea adăposturilor animalelor, oricât de inteligente, funcţionale sau raţionale ar putea să ni se pară. Din moment ce contextul şi mintea, umane sau animale, sunt foarte încurcate, iar morfologiile şi contextele specifice corpului modelează mintea, există o limitare radicală a «obiectualizării» lumilor animale, spre exemplu, în direcţia bio-mimetismului. (50) În prezent, dovezile neuroştiinţifice arată că activitatea creierului legată de experienţă, în special contextele mediului, joacă un rol major în dezvoltarea creierului. Arhitectura umană este determinată de ceva mai complex decât factorii materiali sau hedonişti asociaţi cu procese psihotrope, iar homeostazia biologică umană (echilibrul) implică în mod necesar probleme culturale, cum ar fi sexualitatea determinată cultural şi conştientizarea morţii.

Scanned with OKEN Scanner

Subiectivitatea individuală este, *de la bun început*, intersubiectivitate, ca urmare a normelor, convenţiilor, artelor simbolice şi tradiţiilor culturale moştenite în care individul este deja prins. (51) Pe măsură ce ies din lumea percepţiei, simbolurile lingvistice creează o pauză în reprezentările senzorial-motorii. (52) Aceasta este lumea comunicării arhitecturale, «contextul» real al eforturilor arhitecturale ce nu poate fi perceput ca împărţit în mod egal între cultură şi natură şi căruia nu îi putem atribui obiectivitate pentru analiză prin reguli estetice sau prin intermediul limbajelor matematice. Mentalitatea umană apare din procesele de aculturaţie, dincolo de dihotomia «natură versus hrană». (53) Aculturaţia minţii care culminează cu achiziţia de limbaj este prima dată făcută posibilă prin empatie, o formă particulară de intenţionalitate şi o proiecţie a corpului chinestezic *simţitor* care mă ajută să mă recunosc prin celălalt, să simt la fel ca el. Empatia a apărut pentru prima oară ca un concept în estetica sec. al XIX-lea, nu în mod surprinzător în legătură cu identificarea spaţiului ca problemă de artă. (54) Printre alţii, Merleau-Ponty, a arătat cum empatia la copii face posibilă o înţelegere pre-lingvistică a stărilor şi emoţiilor, care, dezvăluind posibilitatea percepţiei celuilalt asupra mea în reciprocitate faţă de mine, deschide «spaţiul stabil» din spaţialitatea chinestezică a trupului. Aceasta este o caracteristică fundamentală a cunoaşterii umane, aflată la originea comunicării lingvistice – *limbile naturale pe care le vorbim*, care sunt vehiculul transmiterii celor mai multe cunoştinţe culturale. Cu alte cuvinte, deoarece subiectul este rezultatul unei interacţiuni structurate obişnuite între corp şi context, subiectul reflexiv apare apoi din domeniul pre-reflexiv, o funcţie a limbii vorbite. (55) *Limbajul emergent* al eului din centrul povestirilor noastre de viaţă este un limbaj al emoţiilor, percepţiilor şi sentimentelor articulat de mituri, eventual formalizat de literatură şi esenţial pentru arhitecţi în procesul de proiectare, aşa cum voi argumenta în capitolul următor.

Trebuie să readuc în lumină întrebarea pe care am urmărit-o sub diverse aspecte: cum poate arhitectura şi designul urban, a căror principală vocaţie este generarea de forme în lumea materială, să creeze medii armonizate, contexte *semnificative* pentru viaţă dincolo de obsesiile faţă de noutatea stilistică (impulsul pornografic – dorinţa ca produs consumabil) sau de sustenabilitatea pragmatică, bazată pe tehnologie (impulsul moralist – etosul ca produs consumabil) care adesea nu duc nicăieri şi care contribuie, în final, la starea generală de letargie. Pentru a înţelege alternativele eficace, a fost esenţial să stabilim că înţelegerea umană este mai întâi întrupată şi enactivă,(56) vizibilă în comportamentul nostru competent, aşa cum este evidenţiat într-o multitudine de situaţii cotidiene. După cum se exprimă Gallagher, corpul acţionează deja «înainte să-ţi dai seama». (57) Trupul

Scanned with OKEN Scanner

anticipează experiența conștientă așa cum mâna se modelează pentru a apuca un obiect cât mai bine. Acesta nu este doar un comportament determinist întrucât voința liberă este reală, dar implică o conștiință deliberativă, un răspuns sau o asamblare asortată și care este posibilă prin dimensiunea densă a prezentului viu. (58) Astfel, concepția aristotelică legată de suflet ca expresie a corpului se verifică prin studiile științifice contemporane asupra experienței umane. «Înainte să-ți dai seama, corpul tău te face uman și te plasează într-un parcurs în care natura umană este exprimată în acțiuni intenționale și în interacțiunea cu alții». (59)

Calculatorul poate rezolva probleme matematice, dar acest lucru nu justifică preluarea lui ca model de raționament pentru om, căci nu suntem nici de metal sau plastic, nici digitali. (60) Gândirea propozițională nu este paradigma vieții mentale. Chiar și raționamentul analitic al unui filosof este, întâi de toate, întrupat, iar activitatea întreprinsă de el nu diferă de a unui boxer, o implicare practică și iscusită, mai mult decât o simplă contemplare a lumii, acțiunea de «a face», cu toate că ceea ce filosofii fac este să contemple. (61) Astfel, filosofii moderni din tradiția hermeneutică, spre exemplu, Ernsto Grassi și Hans-Georg Gadamer, au criticat filosofiile analitice care disociază gândirea silogistică și propozițională de acțiune. Grassi și Gadamer pun în valoare conceptul aristotelic de *filosofie practică*, activat și construit de jos în sus și țesut din limba polisemică, expresivă și narativă a culturilor. Să reținem că dacă gândirea autentică este «iscusință» conștientă și întrupată, ea influențează previziunea profundă esențială pentru proiectele de arhitectură și urbanism. Ea se află în contradicție cu acea cunoaștere instrumentală, conturată exclusiv de logică și redusă la limbajuri algoritmice a căror unică valoare constă în punerea eficientă în scenă a unui concept preexistent și care o văduvesc de înțelepciune și de simț etic.

Merleau-Ponty explică în ce fel eu sunt corpul meu și cum acest corp nu este un obiect exterior pentru mine. Când îmi mișc mâna pentru a muta o carte, actul este deliberat, dar nu este rezultatul unei intenții intelectuale pre-existente care cauzează acțiunea. Cunoașterea implicită în actul de a mă pieptăna, sau a unui maestru organist pus în situația de a cânta la un instrument complet necunoscut (cu taste sau pauze diferite de cele obișnuite) nu este o cunoaștere intelectuală sau reflexivă. De la procesul proprioceptiv până la obicei și acțiune iscusită, ea este o formă întrupată de «a cunoaște fără a conștientiza» care contestă dualitatea carteziană și constă în capacitatea de a acționa, împreună cu ceea ce știe. (62) Această cunoaștere sezorial-motorie se stabilizează în primul rând ca *obicei*. Obiceiurile rezultă, de obicei, în gestalt: în mare măsură aptitudini și competențe achiziționate și flexibile, formate, dar mereu deschise la schimbare. (63) Toate acțiunile omului au

Scanned with OKEN Scanner

în comun obiceiul, el este o urmă lăsată de acțiuni. Acțiunile actuale sunt modelate de obiceiuri, deoarece acțiunile anterioare au dat naștere unor obiceiuri. Astfel de acțiuni nu sunt niciodată deterministe, ci întotdeauna situate și motivate de scop și de înțeles. (64) Obiceiurile nu sunt asemenea reflexelor mecanice. Împreună cu puterea omului de a acționa, ele dezvăluie maleabilitatea oamenilor. Alva Noë afirmă: «Obiceiurile sunt aspecte fundamentale ale vieții noastre mentale. Fără obișnuință nu există nici calcul, nici discurs, nici gând, nici recunoaștere, nici joacă. Numai o creatură cu obiceiuri ca ale noastre ar putea avea o minte ca a noastră.»(65) Ele sunt o formă de înțelegere practică sau de pricepere care se manifestă ca o acțiune competentă și cu scop care se atașează la lume prin semnificația pe care o discerne în ea. Importanța contextului în general și a arhitecturii în particular este evidentă în această privință, la fel ca mizele implicate în «inovația» formală semnificativă. Noë sugerează, parafrazându-l pe Goethe, că percepem orașul ca un «obicei înghețat». Obiceiurile nu sunt nici cunoștințe intelectuale, nici acțiuni involuntare, ci cunoaștere accesibilă prin motricitatea și efortul organismului. (66)

Trupul nu impune omului instincte, dar dezvoltă acțiunile în tendințe stabile de dispoziție. (67) Cu alte cuvinte, natura ființelor umane constă în cultura lor iar modelele de comportament se statornicesc în acea natură, care este o lume culturală. Contextele noastre sunt atât fizice (aer, apă, copaci), cât și umane (computere, avioane, cuvinte). Nu ne adaptăm doar la contexte, ci le adaptăm pe ele prin cultura materială. Chiar și trăsăturile evolutive biologice precum toleranța adulților la lactoză sunt azi considerate rezultatul preferințelor culturale pentru lapte și produse lactate. Mai mult decât atât, ar fi o greșeală să credem că orice formă de inteligență animală (sau instinct) poate funcționa independent de mediul respectiv. (68) Shaun Gallagher a recuperat în fenomenologie o veche intuiție din «neurobiologia aristoteliană»: sufletul este forma (*morphe*) corpului, literalmente forma sa, cu orientarea inerentă (poziția verticală, de exemplu) de care depind toate abilitățile sale, inclusiv cunoașterea. Așadar, poziționarea sufletului în orice altă formă, animalieră sau de computer, este pur și simplu imposibilă. (69) Pentru o astfel de conștiință întrupată, lumea nu este construită ca imagine mentală, ci presupune o «acordare la ea». Sistemul nostru nervos întrupat «trebuie să fie un dispozitiv de auto-acordare»(70), funcționând într-un mod pre-reflexiv ce trebuie să se alinieze la înțelegerea reflexivă. Așa trebuie limbajul și arhitectura să acționeze.

Exemplul citat deja al jocului de fotbal în care suntem imersați (asemenea jucătorilor) nu este doar o demonstrație a relației dintre percepție și acțiune, ci și o ilustrare a felului în care actanții umani relaționează în lumea socială. (71) Noi nu ne gândim mai întâi în mod obiectiv la joc, la «forma»

Scanned with OKEN Scanner

sau «spațiul» (sau societatea), suntem acordați în așa fel încât percepția și acțiunea noastră întruchipează structura și logica jocului. Nick Crossley concluzionează că există doi poli pentru om și societate, unul subiectiv și altul obiectiv ce formează întotdeauna un întreg unitar. Jucătorul nu există independent de joc și nici invers. (72) Aceasta înseamnă că nici libertatea absolută, nici determinismul simplu nu sunt concepte utile în caracterizarea condiției umane. După Merleau-Ponty, libertatea semnificativă presupune alegerea și aceasta, la rândul său, necesită o implicare prealabilă și apartenența la lume. (73) O astfel de libertate «situată» este esențială pentru a înțelege posibilitățile unei inovații arhitecturale semnificative. Noutatea radicală este aproape imposibilă sau pare a fi fără valoare durabilă. Suntem liberi să schimbăm, dar pentru a fi «nou», ceea ce propunem trebuie să fie «vechi», să se refere la obiceiuri existente. Libertatea semnificativă presupune posibilitatea de a alege, care la rândul ei necesită o implicare prealabilă și apartenența la lume. Arhitectura de calitate ar putea oferi o astfel de libertate «situată». *Inteligibilitatea arhitecturii depinde de recunoașterea obiceiurilor și de încadrarea lor în noile contexte cu atmosfere adecvate care pot dezvălui limite și rămân deschise la inefabil.*

Dacă admitem că, în mod principal, cultura este obișnuită și acest lucru se manifestă ca mediu – dacă este «echipamentul», pentru a folosi termenul lui Heidegger – putem să înțelegem mai bine motivele pentru care Amsterdamul și Veneția sunt atât de diferite de Toronto. Acesta este și motivul pentru care unii arhitecți și designeri urbani au apreciat bogăția cuprinsă în așa-numitele mahalale sau așezări informale care deseori dezvăluie o calitate mai bună a vieții decât cea rezultată din propunerile de planificare ale locuințelor mai igienice și mai eficiente vizând înlocuirea lor. Totuși, problema nu este doar una de mijloace și servicii materiale, ca și cum o așezare informală ar putea «să se dezvolte» pentru a deveni un oraș bun. După cum voi stabili în paginile următoare, este mult mai mult în joc pentru bunăstarea spirituală a omenirii. Și totuși, dacă orașele istorice sunt mai bogate în atmosfere emotive decât orașele moderne, acest lucru are mai puțin de-a face cu deciziile inginerilor proiectanți de drumuri și ale urbaniștilor decât cu obiceiurile sedimentate ale culturilor pe perioade istorice mai lungi sau mai scurte.

Un arhitect sau urbanist nu va cuprinde niciodată întreaga cultură. Acesta este un aspect esențial al crizei arhitecturale contemporane care a fost dezbătut de Dalibor Vesely. (74) Există limite reale la conceptul de arhitect-«creator», dacă ne închipuim că talentul și abilitățile sale formale pot transforma monotonia lumii tehnologizate. Atunci când obiceiurile se sedimentează în contexte care transmit emoții negative sau ostile, ce poate face arhitectul? Este convingerea mea că, în ciuda unor astfel de limitări și

Scanned with OKEN Scanner

având o înțelegere clară a mizei, arhitectul trebuie să pornească în căutarea unor imagini poetice specifice culturii, luând poate indicii din momentele expresive ale artei și literaturii contemporane, acceptând natura «experimentală» a căutării și chiar imitând «lovitura» necesară, pe care, după cum a susținut-o Benjamin, artistul trebuie să o aplice unei societăți mulțumite de sine. Și încă o dată, acest lucru nu poate constitui o simplă căutare a noutății. Pentru un arhitect, este decisiv să chibzuiască ce instrumente viabile de reprezentare poate folosi pentru a crea dispoziții și atmosfere potrivite.

§

Persoana care locuiește și construiește orașe este rezultatul unei interacțiuni structurate de obișnuință între corp și mediu. Subiectul reflexiv iese din domeniul pre-reflexiv, el este o *funcție a discursului*, a *limbajului natural*. (75) Discursul emergent întrerupe tăcerea lumii perceptuale și răspândește asupra ei mai multe niveluri ale sensului; el aduce subiectul în relație cu el însuși. Discursul nu poate fi întocmit fără a vorbi; este la origine un act pre-reflexiv care animă subiectul și obiectul vorbirii și subiectul vorbitor, fiind o activitate întrupată, o tehnică corporală despre care Alva Noë sugerează că se aseamănă mai mult cu îngrijirea cimpanzeilor decât cu caracterul indicativ al semanticii în discursul logic. (76) Limbile sunt, de fapt, obiceiuri gesturale, resturile sau sedimentele actelor comunicative anterioare ale unei comunități, stocate în schemele corporale ale populației contemporane. (77) Limbajul întruchipează sensul practic al unei societăți și dă formă durabilă obiceiurilor de percepție, concepție și reflecție care s-au format în cadrul grupului. (78) Cu toate acestea, discursul este mediul gândirii reflective. (79) Limba naturală este, așadar, modalitatea adecvată de negociere a cunoașterii enactive spre acțiuni ulterioare, prin urmare, este indispensabilă în dirijarea proiectului de arhitectură.

Discursul și oralitatea sunt primare. (80) Limbajul înțeles astfel este foarte diferit de cel al lingvisticii poststructuraliste convenționale, subiect care va fi dezvoltat în capitolul 6. Nu este un sistem arbitrar sau «construit» de semne, ci mai degrabă, respirația emergentă (aerul) care rupe tăcerea lumii perceptuale și este capabilă să contureze o atmosferă, răspândind un alt nivel de semnificație peste lumea percepției. În cuvintele lui Vitruviu, este limbajul înțeles ca expresie primă în zorii culturii ce se naște la originea arhitecturii în momentul hotărâtor în care oamenii, aduși laolaltă de nevoia de a păstra focul aprins, s-au adunat pentru întâia oară și au vorbit, au contemplat cerul, au imitat natura și și-au construit primele locuințe. (81) Limba emergentă aduce persoana în relație cu sinele său printr-o poveste articulată, care este o viață trăită și înlesnește recunoașterea sinelui etic

Scanned with OKEN Scanner

care (după vârsta de patru ani) se recunoaște ca invariabil și distinct în fiecare dimineață, în ciuda mutațiilor constante din experiența trăită a unui individ. Aceasta permite existența «eului» construit în rețeaua discursului narativ și a reprezentării imaginative și care este diferit de «eul» care întruchipează și repetă istoria sa sub formă de obiceiuri. (82) Acesta este limbajul care permite negocierea cunoașterea enactivă pentru o acțiune ulterioară, limba promisiunilor etice, cum ar fi arhitectura.

Heidegger a explicat de asemenea că limba emergentă «vorbește prin noi»,(83) subliniind că vorbirea nu poate fi planificată fără să vorbești. Ea este la origine un act prereflectiv care aduce la ființă subiectul și obiectul vorbirii, subiectul vorbitor. Merleau-Ponty afirmă că limba se materializează în corp prin mișcarea care este deja expresivă. (Chiar și la primate există dovezi ale mișcării expresive.) Limbajul vorbirii este o activitate întrupată, o tehnică corporală. Astfel, în continuitatea cu gestul, «vorbirea este trupul gândirii reflexive, carnea ei». (84) Limbile sunt resturile sau sedimentele actelor comunicative din trecut ale unei comunități, stocate în schemele corporale ale populației contemporane, sunt obiceiuri gestuale care pot fi prinse prin reflecție și plasate în slujba producerii poetice și etice.

Obiceiurile lingvistice sunt practice. Cuvintele nu sunt în primul rând concepte, așa cum sunt înțelese de lingvistică, ci instrumente de interacțiune pentru că învățând să facem lucruri cu cuvinte asimilăm limba. (85) Heidegger a sugerat că, la bază, cuvântul este vorbire poetică care abia ulterior își etalează capacitatea de a imita matematica; el argumentează «adevărurile – corespondență» prin silogisme. (86) În *«Retorică și filosofie»*, Ernesto Grassi, unul dintre studenții eminenți ai lui Heidegger, subliniază rolul fundamental al limbii emergente, alcătuită de jos în sus în culturi. (87) Grassi urmărește traiectoria alternativă a «filosofiei științei» de la «filosofia practică» a lui Aristotel și felul în care înțelegea adevărul ca *phronesis* (prudență sau înțelepciune), trecând prin Cicero, scriitorii renascentiști (inclusiv Leon Battista Alberti), Giambattista Vico și hermeneuții fenomenologiei sec. al xx-lea, pentru a demonstra că doar prin acest tip de limbă emergentă (și narațiunile ei) poate fi adevărul uman înțeles pentru formularea de strategii pentru acțiunilor etice și adoptarea unei comunicări eficiente în estetică. Orice act creativ care, la fel ca arhitectura modernistă, încearcă să evite limbajul natural și funcția sa expresivă arhetipală este condamnat să eșueze deoarece evitarea limbajului natural este echivalent cu evitarea gândirii. Funcționalismul timpuriu și designul algoritmic contemporan nu pot constitui substituți adecvați.

§

Scanned with OKEN Scanner

Am stabilit că vorbirea derivă din comunicarea gestuală, ambele fiind în mare parte forme de exprimare emoțională. (88) Profunda continuitate dintre limbă și emoție trebuie accentuată. Dat fiind rolul central jucat de emoție în arhitectura armonizată, această continuitate va fi importantă pentru discuția despre limbaj din capitolul 6. Emoții precum dragostea, ura sau furia nu sunt «realități interioare» sau fapte psihice, ci tipare de comportament *vizibile din exterior*. Ele există pe față și în gesturi, nu în spatele lor. Mânia «se citește» ușor, nu trece prin filtrul gândirii raționale. (89) Gestul celuilalt mă impresionează sau nu datorită obiceiurilor afective pe care le împărtășim și care sunt întemeiate pe cultură. După cum am enunțat deja, emoțiile sunt moduri de a fi în lume, transformări corporale care funcționează la un nivel prereflectiv.

Giambattista Vico a fost printre primii care au sugerat că actele de vorbire au fost la origine exprimări poetice, ele compun limbajul *mythos*-ului, o poetică «mută» în continuitatea gesturilor ritualurice, și nu limbajul prozei. În timp ce limbajul este afectiv, poate în primul rând o modalitate de a «cânta lumea» ce exprimă atitudinile emoționale ale membrilor societății față de lume și un «stil» de a trăi printr-o cultură, ne permite în mod evident să înțelegem lumea prin condensare și cartografiere, este instrumentul nostru principal de cunoaștere. (90) A învăța o limbă înseamnă să intri în mediul simbolic al unui grup. Noile semnificații creative se nasc continuu și apoi se sedimentează căci limbile vii nu sunt niciodată coduri durabile stabilite o dată pentru totdeauna. (91) Discursul și gândirea sunt fețe inseparabile ale aceleiași monede. *Limbajul este corpul gândirii și, prin urmare, mijlocul său de existență reală.*

Prin urmare, nu este nerezonabil să pretindem că o arhitectură atentă și emoțională se întemeiază pe limbajul metaforic, iar evitarea acestuia în procesul de proiectare și înlocuirea cu stiluri sau parametri vizuali este întotdeauna problematică, în special având în vedere limitările inerente instrumentelor de reprezentare arhitecturală de la începutul modernității. După cum am sugerat, cele mai frecvente rezultate ale acestei condiții sunt orașele organizate ca rețele de circulație, populate de clădiri care nu sunt decât adăposturi tehnologice, semne ideologice sau forme sculpturale solipsiste. Dacă Giorgio Agamben are dreptate, scopul armonizant al arhitecturii, sau *Stimmung*, se află tocmai în punctul de articulare între întrupare (sub forma obiceiurilor) și limbă (care le aduce la cunoștință și le dezvăluie valoarea afectivă și cognitivă), între zoon și logon. Provocarea din capitolul următor va consta în explorarea mai largă a naturii limbii emergente și a modului în care formele de exprimare lingvistică se pot intersecta cu instrumentele mai cunoscute ale proiectării urbane și de arhitectură.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 6.
Dimensiunea lingvistică a arhitecturii: Armonizare și cuvânt poetic

I. Vocile (Stimme) *arhitecturii. «Totul» este limbă. Fenomenologia limbii. Complementaritatea dintre limbajul matematic și cel retoric în gândirea clasică (noțiunile lui Vitruviu de dispositio și decor contribuie la contextul comunicativ) în opoziție cu antagonismul dintre limbile «emergente» naturale și cele algoritmice specifice Modernității târzii. Limitările geometriei în generarea de sens în accepția lui Durand, unite cu imperativul inovației estetice experimentale în arhitectura modernă. Auto-referențialitatea și limitele ei. II. Vocea arhitectului. Temeiul lingvistic al imaginației. Conceptul de «model narativ». Ficțiunea productivă și rolul esențial al metaforei pentru crearea dispozițiilor afective. Reprezentarea arhitecturii prin narațiune poetică: prefigurare sau sit, configurare sau atmosfere, refigurare sau program. Natura «intrigii» în arhitectură, analogia cu romanul (dramatic) și poezia (liric): atmosfere pentru evenimente unite discursiv și poetic. Forma arhitecturală: adăpostește obișnuința formatoare și activează noi abilități senzorial-motorii și înțelegerea: funcția etică a arhitecturii.*

Scanned with OKEN Scanner

În paginile precedente am încercat să trasăm principalele conexiuni dintre limbajul natural și *Stimmung* în ceea ce privește conștiința întrupată. În continuare vom explora fenomenologia limbajului în încercarea de a descoperi potențialul pentru proiectarea de arhitectură. Punctul de pornire va consta în clarificarea divergențelor și legăturilor dintre «limbajul arhitectural» propriu-zis și limbajul prin care arhitectul își poate reprezenta intențiile în proiectarea contextelor armonizate. Ambele aspecte sunt complexe și multe confuzii survin atât din neînțelegerea naturii limbii în sine (încă un subiect foarte dezbătut de lingviști, filozofi, filologi, teoreticieni media și specialiști în științele cognitive) și așteptările asociate în mod obișnuit cu produsele civilizației tehnologice. Rezultatul a fost o reticență în a reflecta la ce poate oferi limbajului poetic în procesul de proiectare în detrimentul strategiilor funcționale, tipologice, stilistice sau parametrice. Limba naturală este limitată să funcționeze în cel mai bun caz ca limbă a consensului rațional în negocierile arhitect – client, ca mijloc al «specificațiilor» în construcția tradițională sau ca limbaj al standardelor industriale în producția tehnologizată recentă.

În plus, chiar atunci când arhitecții moderni și contemporani și-au manifestat interesul pentru narațiune și au asociat arhitectura cu limbajul, ipotezele fundamentale au fost de obicei extrase din semiotica saussuriană și poststructuralismul derridian. În mod surprinzător, aceste ipoteze subliniază, de asemenea, tendința pozitivă recentă din studiile culturale de a pune arta și arhitectura în categoria «mass-media» care comunică în mai multe registre, adesea limitate și înșelătoare în caracterizarea în mare măsură ideologică pe care o dau «mesajelor» arhitecturale. Astfel de teorii constructiviste ale limbii se vor dovedi a fi în contradicție cu noțiunea de limbă emergentă din fenomenologie și hermeneutică. În ceea ce privește limbile, coduri arbitrare mai mult sau mai puțin independente de experiența trăită și construite pe o concepție greșită cu privire la natura temporalității trăite, teoriile constructiviste acordă prioritate scrisului în fața oralității ca modalitate primară a sensului. Transferate în domeniul arhitecturii, astfel de teorii nu reușesc să facă dreptate experienței umane a contextelor comunicative de acțiune în prezentul trăit.

I. *STIMME* – VOCILE ARHITECTURII

În studiul despre natura poeziei, *«Arcul și lira»*, Octavio Paz explică de ce criticii vorbesc despre «limbaje artistice» sau «muzicale» și extind noțiunea de poetic dincolo de granițele creației poetice. Îndată ce sunetele sau culorile brute sunt percepute de conștiința umană (percepția este acțiune) și atinse de mâinile omenești, natura lor se schimbă și intră într-un orizont lingvistic unde devin material pentru opere. După cum rezumă

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Paz: «Înțelesul tuturor operelor este finalitatea lor; orice atinge omul este afectat de intenționalitate.»(1) Lumea omului este o lume a sensului, care «tolerează ambiguitatea, contradicția, nebunia sau confuzia, dar nu lipsa sensului». (2) Frank Wilson scrie succint: «Limba nu înseamnă doar cuvinte, semantică, sintaxă. Este, de asemenea, melodie și uneori dans. Uneori, ca și în cazul surzilor, este un dans tăcut al mâinilor. Este o voce, o față și cuvintele dintre rânduri. Este un obiect mic sculptat, un submarin, un scaun, aroma antiperspirantului, o coafură, o sporovăială, un puf de fum din hornul Vaticanului.»(3) Pentru Paz există o semnificație plină de sens în forța verticală a unei biserici gotice, în «echilibrul tensionat al unui templu grecesc, rotunjimea stupei budiste sau vegetația erotică care acoperă pereții sanctuarelor din Orissa. Totul este limbaj.»(4)

Cu toate că există diferențe profunde între «limbajele» artei și limbajul vorbit, în toate cazurile găsim «sisteme expresive dotate cu forță semnificativă și comunicativă.»(5) Paz observă că sistemele arhitecturale sau sculpturale se referă la limbile lor vorbite, prin urmare, este mult mai ușor, de exemplu, să traducă poezii aztece într-un corespondent arhitectural sau sculptural decât în spaniolă sau franceză sau picturi suprarealiste în poezii suprarealiste, mai degrabă decât în picturi cubiste. Motivul pentru aceasta se regăsește în însăși natura limbajului poetic, care este modul în care aceste lucrări își transmit semnificația. Paz ne amintește că astăzi prețuim proza cu înțeles neechivoc ce îndeamnă la reflecție și analiză, dar care totuși presupune un ideal de neatins, deoarece cuvântul refuză să fie un simplu concept: «În proză, cuvântul tinde să fie identificat cu unul din posibilele lui sensuri în detrimentul celorlalte.» De fapt, Paz sugerează că «aceasta este o operație analitică care nu se desfășoară fără violență, întrucât cuvântul deține un număr de sensuri latente, el este o potențialitate de sensuri și direcții.»(6)

Prin urmare, este important să reamintim că, în opoziție cu presupunerile comune, *limbajul poetic este un limbaj original*; felul în care folosesc aici adjectivul original include sensul de fenomen «natural» și «emergent». Merleau-Ponty a dedicat un segment important al operei sale pentru explicitarea modului în care limbajul natural uman poate fi înțeles ca parte din trupul lumii. El afirmă: «Toată percepția și toate acțiunile care o presupun ... fiecare utilizare umană a corpului este deja o *expresie primordială*. Aceasta înseamnă că percepția nu este derivativă ... ci operația primară care constituie cea dintâi semnele ca semne». (7) La fel ca mișcarea, gestul este un act prereflexiv, dar mișcarea expresivă de care depinde limbajul este de asemenea diferit de cele structurate în primul rând de intenționalitatea motorie a corpului, acțiuni care tind către atingerea unui anumit scop. (8) Un gest care semnifică ridicarea unui pahar depinde într-o oarecare măsură de faptul că gestul servește unui scop cu totul diferit de cel

al înțelegerii efective – o funcție cognitivă și eventual comunicativă care necesită generarea și exprimarea sensului. Reacțiile relevante de la un interlocutor nu vor fi proprioceptive, ci cognitive și lingvistice. (9) Astfel, corpul materializează limbajul prin intermediul mișcării deja expresive. În măsura în care implică o «putere deschisă și nedeterminată de a semnifica», limbajul transformă și depășește puterile naturale ale corpului fără să lase corpul în urmă. (10) Mișcarea expresivă nu transmite ceva intern și deja format, ca un gând, o credință sau o idee. Ea este precum limbajul și gestul, «asumarea unei poziții în lumea sensurilor subiectului.»(11) Relația dintre limbaj și întrupare este auto-organizată și auto-reciprocativă numai dacă există o altă persoană. Corpul generează o expresie gestuală, dar cealaltă persoană mișcă, motivează și mediază acest proces. (12)

Prin urmare, putem înțelege din ce motiv ceea ce o cultură produce are un sens pentru o altă cultură, chiar dacă nu este semnificația inițială, din punct de vedere sincronic și diacronic. «Dacă specificul gestului uman este de a semnifica dincolo de existența simplă și de a inaugura sensul, rezultă că fiecare gest este *comparabil* cu altele.»(13) Fiecare gest, născut dintr-o singură sintaxă, este concomitent început și sfârșit, niciodată opac sau închis ca un eveniment circumscris. În plus, gestul uman nu este doar o posibilitate simultană cu toate celelalte eforturi expresive, ci presupune și o structură în interiorul lor în cadrul lumii construite care include arhitectura. Prin arhitectură îndeosebi rămâne o urmă și moștenirea sa este transmisă. Ca atare, odată făcut gestul arhitectural, el modifică prin natura sa situația demersului universal în care suntem toți implicați. «Odată finalizată, lucrarea construiește noi semne din semne, ne pune noi înțelesuri la dispoziție și extinde cultura așa cum un nou organ ar extinde capacitățile corpului nostru.»(14)

Având în vedere originea sa în conștiința întrupată, «limba ne conduce spre sinele lucrurilor în măsura în care *este* semnificație înainte de a *avea* o semnificație». (15) Într-un eseu intitulat «Limbajul indirect și vocile tăcerii» Merleau-Ponty scrie că limbajul se aseamănă mai mult cu un fel de ființă decât cu un mijloc către un scop, căci nu presupune un tabel de corespondențe, ci își dezvăluie singur secretele. Tocmai prin auto-referențialitatea sa este o «demonstrație»: comparabilă cu un univers. Deoarece limbajul nostru *nu* este traducerea sau cifrul unui text original, expresia *completă* este lipsită de sens. Toate limbajele sunt indirecte și aluzive – sunt, dacă vreți, profund apropiate de tăcere. (16) Chiar și în discursul cotidian, fiecare limbă este supusă în fiecare moment cerințelor gemene, dar contradictorii ale expresivității și uniformității. (17) Din acest motiv, limbajul este «complet accidental și complet rațional». (18) Nu există nici un fel de «expresie definitivă»; pentru ca ceva să fie spus, nu trebuie spus absolut.

Scanned with OKEN Scanner

A vorbi nu înseamnă a pune în cuvânt fiecare gând. Dacă ar fi fost așa, nimic nu s-ar mai fi spus vreodată. (19) «Limba are semnificație atunci când, în loc să copieze gândul, ea se lasă descompusă și resudată din nou de gând», ea «poartă sensul gândirii așa cum o amprentă semnifică mișcarea și efortul trupului.»(20) Merleau-Ponty insistă și el asupra diferențelor dintre limbajul empiric «prestabilit» (proza noastră comună) și folosirea sa creativă și literară. (21) El susține că limbajul empiric, descris de Mallarmé ca «monedă uzată», nu poate rezulta decât din limbajul creativ și din capacitatea sa de a reda *l'absent de tous les bouquets*, care este tăcerea limbii empirice. *Acesta este, desigur, paradoxul central: limbajul poetic sau literar necesită o muncă asiduă și, totuși, pentru a-și merita statutul (spre deosebire de simpla invenție sau inovație), trebuie să fie, de asemenea, asemănător cu enunțul original al umanității.* Este de la sine înțeles că limbajul este oblic și autonom și că abilitatea sa de a da însemnătate unui gând sau lucru în mod direct *este doar o putere secundară derivată din viața interioară a limbii.* (22) Scriitorul lucrează ca un țesător pe dosul materialului. Are de-a face doar cu limbajul și, astfel, se află brusc înconjurat de sens. Cu alte cuvinte, limbajul nu este nici primar, nici secundar față de înțeles, nu este slujitorul înțelesului, și totuși nici nu tronează peste sens. (23)

Merleau-Ponty analizează în mod explicit felul în care algoritmul și proza analitică pe care o inspiră cuprind «o revoltă împotriva limbajului în starea sa actuală». (24) Această observație este crucială pentru argumentele critice expuse în această carte și îndreptate spre modus operandi favorizat de arhitecți în ultimele două secole. Prin refuzarea confuziilor limbajului cotidian, algoritmul este «o încercare de a construi un limbaj în conformitate cu standardul adevărului, de a redefini acest lucru pentru a se potrivi cu mintea divină ... de a rupe discursul de istorie.»(25) Pornind de la această observație, Merleau-Ponty explică în «Fenomenologia Limbajului» că universalitatea pe care o așteptăm de la comunicare este accesibilă numai prin limbile pe care învățăm să le vorbim, iar nu de la un esperanto ideal, o articulare transparentă a faptelor. (26) Această observație este în mod evident valabilă pentru toate sistemele expresive, inclusiv arhitectura, și zădărnicește încercarea de a genera forme semnificative din reducerea «variabilelor» din lumea experienței la algoritmi.

Ceea ce este necesar, în schimb, este o înțelegere a faptului că semnele organizate au un sens imanent, care nu provine din «eu cred», ci din «eu pot să», o funcție a conștiinței enactive. (27) «Acțiunea de la distanță prin limbaj» reunește semnificații fără a le epuiza vreodată și este un caz de intenționalitate corporală încorporată în dimensiunile prereflexive ale conștiinței, chiar când exprimăm gânduri discursive. (28) Astfel, cuvântul vorbit (rostit sau auzit) este purtător al unei semnificații inteligibile în

Scanned with OKEN Scanner

chiar textura gestului lingvistic – o ezitare, o schimbare în intonație poate schimba totul – și totuși, nu este niciodată cuprinsă în acel gest. Fiecare expresie apare ca o urmă, are un grad de opacitate, în timp ce ideile sunt transmise unei persoane prin transparență. Este interesant de observat că atunci când un cuvânt este scris, urma pare să dispară. Se creează impresia că ideea transparentă este cuvântul și că ceva se pierde (chiar dacă semnul poate fi reactivat mai târziu prin actul de interpretare al unui cititor).

Trebuie subliniat faptul că în contextele (atmosferele) arhitecturale articulate de gesturi (clădiri) înghețate și nu de cuvinte sau de discurs, receptorul primar este conștiința prereflexivă a locuitorului în acțiune, cu indicații de sensuri discursive codificate în iconograma formală și narațiuni ce constituie programul. Semnificația stârnește discursul, deoarece lumea incită corpul. Gestul este o «intenție semnificativă» sau un decalaj determinat – chiar dacă ulterior rodește în «gânduri». (29) Un fapt fundamental de exprimare este «depășirerea semnificației de către semnificat care este chiar virtutea semnificației de a face posibil.»(30)

Ca modalitate primară a limbajului, vorbirea «este acel moment în care intenția semnificativă (încă tăcută și în întregime în acțiune) se dovedește capabilă să se întrupeze în cultura mea și în cultura altora – să mă modeleze pe mine și pe alții prin transformarea sensului instrumentelor culturale. Ea devine «disponibilă» la rândul său, deoarece, retrospectiv, ne dă iluzia că ea era deja cuprinsă în semnificațiile disponibile, în timp ce printr-un fel de momeală le-a asumat numai pentru a le insufla o viață nouă.»(31) Merleau-Ponty accentuează că, din acest motiv, se poate spune că fenomenologia înglobează filozofia, deoarece relația obiectului cu subiecții din filosofia idealistă este radical contestată. (32) Acest lucru este valabil mai ales pentru vorbire și exprimare în general: fenomenologia este filozofia sa. Fenomenologia este tot sau nimic. Această ordine de spontaneitate instructivă – calitatea «eu pot să» a trupului, «transgresiunea intenționlă» care dă altora, «discursul» care ne oferă noțiunea unei semnificații ideale sau absolute – nu poate fi ulterior plasată sub jurisdicția unei conștiințe pancosmice fără a-și pierde din nou semnificația. (33) Transmisă cât mai succint în contradicție cu modelul semiotic, fenomenul central al limbajului este *actul comun al semnificației și al semnificatului.* (34)

§

Într-o lume trăită în mare măsură în dimensiunea ei fizionomică, după ce am expus caracteristicile *prezenței* acesteia în conștiință și în vederea scurtei introduceri în limbajul fenomenologiei, semnificația arhitecturii – o clădire, o grădină sau un artefact efemer care conturează acțiunile

Scanned with OKEN Scanner

umane – este cel mai bine înțeleasă ca formă de vorbire gestuală. Deși este posibilă, analogia dintre arhitectură și scrierea obiectualizată ce subliniază capacitatea ei de a dăinui în timp, este subsidiară și poate fi înșelătoare când presupune circumscrierea totală a sensului. Este interesant să ne amintim asocierea pătrunzătoare făcută de Vitruviu între originile vorbirii și arhitectură. (35) Emergența vorbirii la oamenii primitivi, care aveau capacitatea de a se minuna de frumusețea poetică a cerului înstelat și de a păstra focul aprins este coemergentă cu locuința umană, începutul arhitecturii. Walter Ong, Ernesto Grassi și David Abram au demonstrat că oralitatea este primară în culturile umane. (36) Problema constă, evident, în a nu susține oralitatea ca statut permanent al culturii. Alfabetizarea a dezvăluit cuvântului și existenței umane posibilități de neimaginat fără scriere, totuși oralitatea a putut să nască opere precum *«Odiseea»* care depășesc societățile literate. Oralitatea nu este niciodată eradicabilă: citirea unui text o oralizează. Înțelegerea reală și eficientă depinde de *dialogul* unui cititor cu un autor absent, iar oralitatea și alfabetizarea s-au dovedit indispensabile pentru evoluția conștiinței. (37) Oralitatea, care implică o dispoziție animistă sau participatorie a minții, este forma conștientizării care a modelat comunicarea umană pentru mai mult de 95% din omenirea existentă în biosferă. Chiar și în tradiția europeană, lectura a fost întotdeauna adoptată ca exprimare vocalizată, iar citirea cu voce tare a constituit norma până în secolul al XVIII-lea. Cu toate că tehnologiile scrierii alfabetice și ale reprezentării arhitecturale apărute inițial în cultura greacă clasică au transformat în cele din urmă conștiința umană și relația ei cu lumea exterioară, primatul oral al capacităților noastre lingvistice este important pentru discuția noastră.

Arhitectura vorbește în multe registre. Dacă vorbirea implică sunete, atunci rezultă că arhitectura poate vorbi literalmente, de exemplu, în maniera în care Vitruviu vede că teatrul clasic a servit drept vas rezonant pentru sunetele armonioase articulate și muzica piesei de teatru. (38) Acesta este caracterul acustic al atmosferei sesizat încă de la începutul tradiției occidentale. Dar, după cum am subliniat, Vitruviu tratează conceptul de armonie după cum se aplică la experiența arhitecturii în ansamblu și se raportează la problema proporțiilor. Am făcut aluzie la multiplele concepții eronate care rezultă atunci când identificăm problema ca pe o simplă compoziție formală a clădirilor și a elementelor lor. Problema reală este, mai degrabă, modul în care teatrul ca urzeală rezonează cu evenimentul pe care este proiectat să îl găzduiască. Clădirea «vorbește» în mod armonios, creând dispozițiile potrivite care să conducă la experiența cathartică, intenția acțiunilor dramatice și dimensiunea melodică și ritmică a dramei cu scopul final de orientare și sănătate psihosomatică – o

Scanned with OKEN Scanner

epifanie a frumuseții care încurajează, de asemenea, viață justă și etică. Nu este o chestiune de acustică propriu-zisă, ci de emoții înțelese prin înclinațiile primare (întrupate) metaforice ale conștiinței umane. (39)

Fenomenologia susține că lucrurile «ne vorbesc», că percepția este, prin definiție, semnificativă – lumea este expresivă pentru că putem enunța idei. Aceasta este natura *noastră*, cu forme distincte de comunicare decât cele ale animalelor care, totuși, face parte din lumea animată și a creaturilor numeroase ce o locuiesc. Într-adevăr, întrucât discursul nostru este «natura» noastră, el aparține, de asemenea, Naturii extinse. Divinitățile din tradițiile politeiste sunt materializate în forțe și obiecte naturale cărora oamenii le «vorbeau». Lumea înconjurătoare este expresivă, iar strămoșii noștri știau să o asculte și «să o înțeleagă» prin implicarea tuturor modalităților senzoriale, inclusiv văzul – într-un fel care seamănă cu «lectura». Scrierea hieroglifică, pictografică și ideografică au impus o distanțare de oralitatea primară, dar au menținut totuși o legătură cu expresivitatea lumii în ansamblu, ele funcționau ca «ferestre» spre lumea exterioară. Această relație a devenit mai îndepărtată după inventarea scrisului alfabetic care presupune capacitatea de a obiectualiza și a îngheța vocea cuvântului. Folosind o metaforă elocventă, Abram numește literele fonetice «oglinzi», în opoziție cu «ferestrele», care reflectă conștiința umană și care fac posibilă existența religiilor monoteiste «ale Cărții». (40)

Din punctul de vedere al limbajului uman, al ambivalenței sale și al cosubstanțialității cu trupul nostru, «înțelegem» toate actele de comunicare. În mod similar, arhitectura ne vorbește. Spre exemplu, o clădire de birouri mă poate face tensionat sau mă pot relaxa într-un context sensibil. Abram a sugerat că, pentru culturile predominant orale, înainte de hegemonia religiilor monoteiste, rugăciunea era echivalentă cu a vorbi «lucrurilor» (mai degrabă decât despre lucruri). În mod reciproc, după Nietzsche și la începutul monoteismului, ne putem imagina că arhitectura care ne vorbește poate fi o invitație de a intra în comuniune cu spiritualul. O astfel de arhitectură, dincolo de distincțiile convenționale dintre spațiul sacru și profan, poate dezvălui o «tranziție continuă, în care fiecare lucru sensibil își fixează în mod constant propria creativitate activă. ... Ca o mreajă a unui copac înflorit aruncată liniștit asupra unei grădini.»(41) Voi dezvolta acest subiect în capitolul 8.

Se spune adesea că arhitecții fac desene (sau machete), nu clădiri. Într-un capitol anterior, am afirmat că această presupunere poate fi înșelătoare – uneori se crede eronat că traversează întreaga istorie a disciplinei noastre – și voi reveni la întrebările de reprezentare în capitolul următor. Totuși, este util să ne reamintim că Vitruviu a vorbit mai întâi despre «idei arhitecturale», cum ar fi *ichnografia*, *ortografia* și *sciografia*,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

inscripțiile pe care le identificăm cu ușurință cu «planul», «elevația» și «desenul de profil» ce pot fi gravate in situ, însă fac trimitere la o tradiție a *scrierii* (*graphein*) care, deși inițial pictografică, era deja asociată cu noile forme de scriere alfabetică în cultura greco-romană. Termenul de *idee* (sau *formă*) din filosofia lui Platon, aflat la originea formulei lui Vitruviu, este bazat pe văz și semnalează fără să știe o respingere a vechii lumi a culturii orale, reprezentată de poeții arhaici. Platon însuși a legat tehnologia scrisului cu moartea și cu distrugerea memoriei, un paradox dacă ne gândim că moartea textului, îndepărtarea sa din lumea vie, îl face accesibil unui număr potențial infinit de cititori vii. În scrierea alfabetică greacă și latină, cuvântul exteriorizează vocea și o face obiectivă, în timp ce *chóra* desemnează atât spațiul reprezentării arhitecturale, cât și matricea care face posibilă conectarea prin cuvânt (ca *gráphein*) dintre idealul desemnat și specificitatea obiectelor trăite. Pentru Platon, reprezintă potențialul de semnificație care apare în spațiul culturii umane (scaunul ideal din scaunul real aflat în fața noastră), motivul pentru care lucrurile lumii «ne vorbesc» și nimic nu este lipsit de sens. Astfel, *ideea arhitecturală* funcționează ca un cuvânt scris într-un scenariu și, în ciuda înclinațiilor indicative, putem recunoaște că «imaginile» își au originea în conștiința noastră lingvistică, în primatul cuvântului ca mediere naturală a omului: discursul zilnic, distinct de acel «caz special», care este specific limbajului. Tipul neambiguu de limbaj al analogiei (mai degrabă decât al metaforei) pe care astăzi îl considerăm limbaj *tout court*.

Pornind de aici, se poate argumenta în favoarea posibilităților poeticului ca atribut al arhitecturii. Elementele fizice ale arhitecturii, forma și materialele, texturile și culorile au atât capacitatea de a comunica prin crearea atmosferelor armonizate care încadrează și îmbogățesc obiceiurile și acțiunile semnificative, cât și de a dezvălui «altceva». După cum afirmă Paz, materialele dintr-o lucrare poetică, indiferent de natura ei, refuză simpla utilitate pentru a deveni «punți către un alt țărm, uși care se deschid într-o altă lume a semnificațiilor inexprimabile prin intermediul limbajului obișnuit.» (42) Adică opera poetică are un sens pe care îl transmite, și totuși este ceva ce depășește limbajul. «Dar [într-o poezie] ceea ce se află dincolo de limbaj nu poate fi atins decât prin limbaj»: (43) imaginea poetică este adusă la viață de o operație aparent paradoxală. *Funcția ei cognitivă supremă devine inefabilul*, o deschidere spre mister care întruchipează elocvența tăcerii, deplinătatea deșertăciunii. Pentru Gaston Bachelard, imaginea poetică nu este niciodată o replică a realității, dar nici un ecou îndepărtat al trecutului, ci «reverberează» în conștiința cititorului și o ajută să creeze ceva nou. Parafrazându-l pe Merleau-Ponty: tocmai pentru că vine să locuiască în lumea în care ne

face să ne simțim acasă, cu toate că nu avem acces nelimitat la ea, opera de artă și arhitectura ne învață să vedem și să gândim cum nicio operă analitică nu ar putea. (45)

Ceea ce pare periculos sau ambiguu și ireductibil la o singură temă în marile opere de artă și arhitectură nu este o slăbiciune care trebuie depășită. Ambiguitatea este inerentă limbii și «prețul pe care trebuie să-l plătim pentru un limbaj cuceritor care, în loc să se limiteze la pronunțarea a ceea ce deja știm, ne pune în față noi experiențe» ce nu ne aparțin exclusiv, astfel încât limba «distruge prejudecățile.» (46) Nu am vedea niciodată noi peisaje sau contexte urbane dacă ochii noștri nu ne-ar oferi mijloacele de a prinde, de a pune la îndoială și de a modela tipare de spațiu și culoare până acum nevăzute. «Nu am realiza nimic dacă trupul nu ne-ar permite să sărim peste toate căile neuronale și musculare ale locomoției pentru a ne atinge obiectivul.»(47) În același mod scurt, imperios, adesea fără tranziții sau pregătiri, arhitectul ne oferă o nouă lume. Așa cum corpul nostru ne îndrumă printre lucruri numai dacă ne oprim din a le folosi pentru a le privi, astfel și formele și locurile arhitecturale ne pot oferi noi posibilități dacă facem un front comun cu ele, dacă ne oprim din examinarea originii lor pentru a urmări încotro se îndreaptă, dacă dăm voie mijloacelor de exprimare dintr-o clădire să ne învelească în acea lumină de semnificație care derivă din aranjamentul său specific și, în final, dacă lăsăm întreaga operă să se îndrepte spre o valoarea tacită de ordinul al doilea de unde ne poate vorbi printr-o strălucire mută. (48)

Semnificația esențială a literaturii și a arhitecturii este inițial perceptibilă ca *deformare coerentă* impusă vizibilului și obișnuinței. (49) Înainte de orice semnificație semantică, experiența se transformă atunci când este cuprinsă de o atmosferă metmorfozantă (*atmós*), fie în spațiile textuale ale unui poem, roman sau în *amplasarea* unei clădiri, chiar prin modul în care o figură, un volum sau un spațiu dobândește o nouă formă la adăugarea unei linii suplimentare. (50) Arhitectura de astăzi, deși posibilă doar prin trecut, neagă istoria în mod deliberat pentru a se elibera de ea și răspunde definiției modernității lui Paz de «tradiție împotriva ei însăși». Arhitectura de astăzi nu poate face decât să uite trecutul și este «condamnată» la experimentare continuă. Prețul plătit pentru noutatea sa este că, întrucât catalogheză drept eșec ceea ce a existat înainte, prefigurează o altă arhitectură a zilei de mâine care va face ca prezentul să apară și el eșuat. Astfel, arhitectura se prezintă deseori ca un efort avortiv de a spune ceva ce rămâne nespus. (51) Arhitectul, fără voie sau fără să știe, acceptă sau distruge moravurile culturale, de cele mai multe ori ambele, un act care trezește doar semnificația pe jumătate moartă. Fiecare nouă lucrare de arhitectură apare în lume inaugurată de prima

Scanned with OKEN Scanner

locuință, spațiul public al comunicării în jurul focului sau prima colibă mimetică fără să conțină trecutul într-o stare manifestată. Ea este o amintire pentru noi doar în măsura în care cunoaștem și istoria arhitecturii.

§

Am expus în capitolul 2 importanța atribuită de Vitruviu contribuției disciplinelor matematice și lingvistice (artele liberale) la potențialul comunicativ al lucrării arhitectului. El acceptă fără discuții că funcțiile congruente și complementare ale analiticii matematice (proporțiile-*dispositio* cu toate subcategoriile sale, și anume *simetria* și *euritmia*) și tropii retoricii (metaforă, esențială pentru țesutul povestirilor – baza *decorului*) sunt modalități diferite ale limbii naturale pe care le considera poetice în esența lor. Într-adevăr, chiar *dispositio* era emblematic pentru scopul final al ordinii arhitecturale și un termen pe care el îl importase probabil din retorica aplicată inițial compoziției și aranjamentului propozițiilor în discurs. Atât analizele matematice, cât și omologii lor lingvistici au fost esențiali în crearea unor contexte comunicative adecvate programelor culturale specifice. Ele au permis aducerea ordinii la scară terestră prin idei arhitecturale ce păreau să imite cosmosul prin proprietățile lor geometrice și matematice, materializate ca structuri îmbrăcate cu decorațiuni corespunzătoare. În timp ce făcea posibilă o viață sănătoasă (dreaptă și frumoasă), aceasta a făcut posibilă crearea unei imagini poetice – «efectul stereoscopic» al unei metafore care afirmă că «acesta» (urbs și arhitectură sublunare) este «acela» (cosmos supralunar armonic). Această conciliere a contrariilor a permis înțelegerea similitudinilor în ciuda diferenței și prin ea.

Condiția continuității dintre limbajul natural și matematică a fost păstrată, în general, în discursurile și practicile arhitecturale europene până la sfârșitul perioadei baroce. Doar după Iluminism, geometria și matematica își pierd definitiv capacitățile simbolice confirmate de cultură, devenind științe formale, capabile de algebrizare și intrumentalizare și, în cele din urmă, dau naștere, unor geometrii non-euclidiene. (52) În altă parte, am arătat că scrierea lui Durand constituie prima instanță în teoria arhitecturii, unde geometria a devenit un simplu instrument de eficientizare lipsit de calitățile sale simbolice tradiționale. (53) Matematizarea proceselor de design este prezentă în toate trendurile contemporane și în pasiunea pentru calculatoare. Am explicat în ce mod urbaniștii au ajuns să domine arhitecții și designerii urbani, adoptând valorile inginerilor în slujba puterii politice și a oportunității economice. Rațiunea, utilitatea și eficiența au devenit factorii determinanți ai contextului fizic. Dacă era nevoie, ei urmau să comunice mesaje semantice clare (de obicei

Scanned with OKEN Scanner

ideologice, referitoare la identitatea religioasă sau națională în secolul al XIX-lea), golite de intenționalitatea emoțională.

Astfel, relația dintre «limbajele» algoritmice și limbajul natural a fost schimbată pentru totdeauna. Limbajele algoritmice au devenit limba triumfală a științei, tehnologiei și instrumentalității prin care «lucrurile se întâmplau» și au schimbat radical lumea sensibilă, în timp ce poeticul a fost lăsat deoparte, clasat drept o aspirație ilegitimă la cunoaștere. În loc să contribuie reciproc la înțeles, aceste două mijloace ale realității au tras în direcții opuse, exprimate cel mai bine în celebra formulă a lui Merleau-Ponty citată mai sus: limbajul algoritmic (o limbă redusă la gramatica ei) se află în opoziție totală cu limba naturală. Am examinat deja reacția romanticilor față de această problematică. Din această conjunctură, arhitectura a moștenit dilema sa fundamentală și predominantă: pe de o parte, incapacitatea geometriilor de a genera sens intersubiectiv, în timp ce instrumentele pentru obținerea complexității și noutății formale devin din ce în ce mai puternice prin intermediul computerului, iar pe de altă parte, imperativul inovării experimentale estetice în căutarea unor forme adecvate pentru o cultură mondială aflată în continuă evoluție, a cărei dinamică normativă trebuie să fie o «tradiție împotriva ei înșiși».

Cel de-al doilea imperativ, aparent într-o postură ireconciliabilă cu valorile ce reies din această carte, necesită clarificări suplimentare. Confruntat cu incapacitatea formelor și proceselor tradiționale (clasice) de a implica materiale noi și de a exprima valori moderne după Revoluția Franceză și cele industriale, arhitectul modern nu a avut altă opțiune decât să «experimenteze» prin procese creative pentru a dezvolta forme noi. În general, arhitectura a ignorat originea expresiei poetice în limba naturală în încercarea de a răspunde așteptărilor culturale noi pentru o expresie directă și lipsită de ambiguitate și a afirmat propria autonomie prin asocierile cu valorile pragmatice ale ingineriei sau prin compoziții formale sintactice (stilistică). Astfel, în ultimele două secole a suferit fie din cauza banalității funcționalismului (o arhitectură care își confirmă propriul său proces), fie din cauza limitărilor potențialului solipsism și al nonsensului, sindromul «arhitecturii pentru arhitecți». Acest lucru a prelungit criza – ar spune unii, chiar agonia disciplinei. Cu toate acestea, atât nevoia de explorare formală continuă într-o lume fluidă și în schimbare, cât și întrebările existențiale la care arhitectura răspundea în mod tradițional – necesitatea profundă a oamenilor de a locui într-o lume în corespondență cu ei pe care o pot numi acasă, chiar și atunci când sunt separați de civilizația tehnologică globală dintr-un sentiment înnăscut al locului – rămân la fel de presante ca întotdeauna. Ca și alte discipline artistice implicate în elaborarea poetică – o încercare care nu impune,

Scanned with OKEN Scanner

ci destăinuie, arhitectura trebuie să propună dezvăluirea a ceva ce este «deja acolo» și este, prin urmare, familiară unei culturi, fiind totodată nouă. După cum a afirmat Franz Schubert, «pentru a compune o melodie bună, vei alege o melodie pe care toată lumea o recunoaște, dar pe care nimeni nu a mai auzit-o vreodată».

Mallarmé este, fără îndoială, poetul care a contemplat în modul cel mai lucid paradoxurile inerente travaliului poetic în modernitate. Poezia lui este în primul rând «despre» cuvinte și ține pe deplin cont de transformările ireversibile dintre lumea tradițională și sec. al XIX-lea. Perspectivele sale provin parțial din aceleași surse romantice în gândirea orientală pe care le-am evocat în capitolul 3. El scrie: «După ce am descoperit Nimicul, am găsit Frumusețea.»(54) Marcel Proust se referă la această conștientizare ca marmura neagră pe care se reflectă imaginile lucrurilor lui Mallarmé. Astfel, potrivit lui Roberto Calasso, poezia lui, care nu aduce lucruri, ci rezonanțe ale lucrurilor, nu este, totuși, auto-referențială. Noi nu gândim doar în cuvinte, ca și cum ar fi semne semantice arbitrare, identice în toate limbile și în orice enunț. Mai degrabă, cuvintele sunt «ca arhipelagurile împrăștiate în oceanul minții», iar mintea este întrupată și în lume. Totuși, pentru cultura instrumentală contemporană, «recunoașterea acestei mări în minte pare ceva interzis.» (55)

Mallarmé, cel care a atras atenția în modernitate asupra primatului poetic al limbii, aspect discutat anterior prin scrierile lui Paz, a argumentat că «proza nu există; totul este vers, conștiința umană este un ‹nod ritmic›.» (56) Conștiința (în sensul larg post-cartezian, întrupată și dispusă în loc) susține activitățile ritmice și ne pune în legătură cu divinul. Aceasta nu are nimic de-a face cu asumarea unei dogme religioase și nici cu o căutare a noutății în artă (sau arhitectură), care își declamă auto-referențialitatea. Totuși, ceea ce pare a fi clar este că o corespondență între stil și societate izvorâtă de jos în sus, nu mai este posibilă: «Mai presus de orice, ceea ce a dispărut a fost noțiunea incontestabilă că într-o societate fără stabilitate sau unitate nu se poate crea o artă stabilă». De aici «neliniștea minții», «nevoia inexplicabilă de individualitate reflectată direct în manifestările contemporane literare [arhitecturale].»(57) Stilul poate (în final) să evadeze din societate și să deschidă calea spre «tărâmul nodurilor ritmice». În același timp, Mallarmé respinge poziția semeață a avangardei împotriva istoriei: «În ceea ce mă privește, sunt ferm convins că tot ce a fost frumos în trecut nu poate fi anulat de acest lucru.» (58)

La mijlocul secolului al XX-lea, criticul literar canadian Northrop Frye a insistat, de asemenea, asupra auto-referințialității inevitabile a poeziei moderne. Totuși, el a explicat că «unitatea poemului este o unitate a dispoziției ... [iar] imaginile poetice exprimă sau articulează starea de

Scanned with OKEN Scanner

spirit. Starea de spirit este poemul, nu altceva aflat în spatele lui ... ceea ce spune diferă întotdeauna de ceea ce înseamnă». (59) Sensul referenţial este recuperat la cel mai adânc şi mai semnificativ nivel, dincolo de sensul obişnuit al «cuvintelor», tocmai pentru că ceea ce «spune» cineva (atât cuvintele, cât şi emoţiile) este ceea ce vrea să spună. *Dispoziţiile sunt «semantice»*. Dilema deschisă de auto-referenţialitate, aşa cum este caracterizată de Frye, este într-adevăr artificială odată ce se iau în considerare perspectivele fenomenologiei şi ale ştiinţelor cognitive contemporane. Emoţia în poezie (şi arhitectură) este «legată de obiect.» După cum scrie Mikel Dufrenne, tristeţea poetică este «simţită ca o calitate în lume». «A simţi înseamnă să experimentezi un sentiment ca proprietate a obiectului, nu ca stare a fiinţei mele.» (60) Mult mai recent, Alva Noë a afirmat că sentimentele transmise prin dispoziţii afective au un statut ontologic diferit de relaţia de la distanţă caracterizată de *concept*. Ele facilitează *participarea* la lucruri. (61)

Merleau-Ponty reia această perspectivă atunci când afirmă: «Este corect să condamnăm formalismul ... [totuşi] eroarea formalismului nu constă în supraestimarea formei, ci în faptul că o preţuieşte atât de puţin încât ajunge să o despartă de înţeles. ... Opusul adevărat al formalismului este o teorie a vorbirii care distinge vorbirea de orice tehnică sau dispozitiv. Vorbirea nu este un mijloc în serviciul unui scop extern. Ea îşi conţine propria creştere, propria regulă de utilizare şi viziune a lumii, felul în care un gest dezvăluie întregul adevăr despre om». (62) În acest sens, arhitectura trebuie să fie o formă de vorbire, scopul explicit al *arhitecturii parlante* a lui Boullée, care a căzut în uitare în perioada modernă şi contemporană.

§

Într-adevăr, arhitecţii şi designerii de astăzi adesea ocolesc cuvintele rostite şi poetice fiindcă le consideră ambigue, subiective şi incapabile să conducă mâna creatorului fără ezitare de la concepţie la realizare. În lumea noastră tehnologizată, este uşor să ne imaginăm că singura limbă legitimă este una care exprimă sensul fără echivoc, în care semnul şi semnificaţia corespund ca o ecuaţie matematică, într-o relaţie fixă unu-la-unu. Limbile pe care le folosim în discursul de zi cu zi nu au acest caracter, iar oamenii dintr-o civilizaţie tehnologizată tind să atribuie acestei condiţii numeroase probleme de neînţelegere şi opinii. În mod inedit, principala caracteristică a «limbilor» tehnologizate şi instrumentale uşor de redus la informaţie digitală coincide cu natura limbii adamice, limba la care se spune (în tradiţia iudeo-creştină) că oamenii au avut acces înainte de

Scanned with OKEN Scanner

pierderea harului și izgonirea din Rai. Dumnezeu a creat Universul prin rostire, așa cum este redat în Noul Testament creștin, iar oamenii cred astăzi că relația instrumentală dintre algoritm și obiectul fabricat este singurul model posibil pentru limbă. Această viziune dominantă are în vedere potențialul de chenoză, de asemenea inerent creștinismului (și prezent în alte tradiții religioase mondiale), în care Dumnezeu creează prin «deșertarea» Lui, spre exemplu, în cazul lui Hristos devenit om. O perspectivă kenotică secularizată a creației deschisă situațiilor și condițiilor și responsabilă față de ceilalți a fost adoptată de Gianni Vattimo drept cea mai viabilă atitudine pentru a evita impunerea arogantă a valorilor și a violenței politice într-o lume postmodernă. (63)

Concepțiile inițiale ale arhitecturii ca stil gramatical datează de la începutul sec. al XIX-lea,(64) o poziție preluată de istoria artei și îmbrățișată necritic de modernism în încercările sale de a se elibera de determinismul «funcției», și încă susținută cu ardoare de Peter Eisenman și de mulți dintre discipolii săi direcți sau nedoriți din întreaga lume. Deseori Eisenman a lăudat «auto-referențialitatea» ca fiind cel mai mare potențial al arhitecturii și a conceptualizat arhitectura ca obiect formal, ignorând în mod deliberat relațiile cu viața pe care o găzduiește și conturează. Nu este surprinzător faptul că arhitecții tineri interesați de generarea formelor digitale au găsit această poziție fertilă. Cu toate acestea, în pofida aparentelor succese ale unei astfel de instrumentalizări a «limbii» prin implementări digitale în arhitectură, este ușor de argumentat că în mare parte arhitectura rezultată rezonează puțin sau deloc cu locurile și valorile culturale.

După cum am explicat, însă, nimic din experiența umană este lipsit de sens – ceea ce complică problema pentru arhitecți în căutarea unor tactici și etici adecvate în proiectare. Noutățile digitale născute din geometrii și fluxuri complexe sunt emoții destul de scurte, devenind, în cele din urmă, la fel de banale precum clădirile intenționat utilitare. John Keats a observat că «poezia trebuie să fie extraordinară și discretă, ceva ce pătrunde în sufletul unui om și nu-l înspăimântă sau uimește prin ea însăși, ci prin subiectul său.»(65) Se poate spune că în arhitectură subiectul nu este clădirea, ci evenimentul semnificativ prezentat: viața în sine. Acest lucru indică imediat spre limitările oricărei poziții pentru care scopul arhitecturii este de obiect «estetic».

Conceptul arhitecturii ca obiect autonom de gramatică sau estetică este strâns legat de natura și limitările mijloacelor de reprezentare utilizate în construirea clădirilor moderne, începând cu «mecanismul de compoziție» al lui Durand, și făcut din ce în ce mai eficient prin mijloacele digitale. Este, de asemenea, congruent cu credința în «imaginea» reductivă și substitutivă: conceptul de sus în jos care orientează producerea de imagini tehnice se află

Scanned with OKEN Scanner

în contradicție cu realitatea de jos în sus a limbilor vorbite. Nu este o exagerare să spunem că însăși posibilitatea de a comunica orice lucru important depinde de capacitatea noastră de a crea acele limbaje cotidiene pe care le folosim, precum și de capacitatea de a le integra în lucrarea noastră creativă.

II. VOCEA ARHITECTULUI

Am stabilit mai sus că limba emergentă este întotdeauna polisemică, deși adesea are un scop indicativ în încercarea de a evita confuzia în vorbirea cu ceilalți și în împărtășirea, prin cuvinte, a percepțiilor noastre asupra realității. Realitatea întotdeauna depășește limbajul. De fapt, acesta este motivul pentru care adevărata poezie este eminamente traductibilă, deși trebuie să fie întotdeauna rescrisă în idiomul gazdă. Ea vorbește în primul rând despre lume, nu despre un «autor subiectiv» și despre pretinsele sentimente lăuntrice. Limba are adesea rol indicator în arhitectură, nu doar ca extrapolată în obsesiile disciplinei cu funcții și parametri, dar și literalmente, în elaborarea contractelor și specificațiilor. Cu toate acestea, consider că limba care este cu adevărat centrală pentru proiectarea Stimumung-ului întemeiat pe cultură, limba care ar putea da naștere unei arhitecturi cu pretenții mai mari de sens universal – sau cel puțin potrivite pentru o locuință culturală în societăți pluraliste, un aspect atât de important în satul nostru global – este limba poetică sau literară, limba a cărei unitate elementară este propoziția metaforică. Într-adevăr, din toate formele limbii, limbajul metaforic – cel al filozofiei practice (în sens aristotelian) și al literaturii – permite cel mai bine să facă prezentă natura realității. Prin adoptarea unor strategii care folosesc limbajul metaforic, arhitectul ar putea începe să proiecteze mai multe locuri relevante din punct de vedere cultural care să funcționeze ca «universalii imaginativi» ai lui Giambattista Vico. (66)

«Metafora vie» de Paul Ricoeur (1977) rămâne până în prezent o sursă pertinentă în privința acestei teme. Ricoeur recunoaște intuițiile lui Aristotel în identificarea rolului aparent paradoxal al metaforei cu rol central în *«Retorica»* și în *«Poetica»*, esențiale amândouă pentru discursul persuasiv (în *«Retorica»*) despre adevărurile «posibile» în domeniul «filozofiei practice», adecvate în lumea acțiunilor umane și distincte de tărâmul epistemului, cu propozițiile sale «științifice» dependente de identitate (un caz special de analogie), dar și pentru «redescrierea» realității (în *«Poetica»*) prin ficțiuni poetice afective și catarctice. La aceasta, Ricoeur adaugă cunoașterea fenomenologică și hermeneutică a limbajului pentru a identifica locul central ocupat de metaforă în înțelegerea omului. Recunoașterea impulsului metaforic inițial în limba emergentă duce la o chestionare radicală a opozițiilor convenționale dintre «proză» și «poezie», dintre folosirea «denotativă și cea figurativă a limbii, dintre ordine și transgresiune. Aceasta sugerează

Scanned with OKEN Scanner

că ideea ordinii însăși decurge din constituirea metaforică a câmpurilor semantice, care în sine dau naștere claselor și speciilor.»(67)

Pentru Ricoeur, «cea mai intimă locuință» a metaforei nu este nici numele, nici propoziția, nici discursul, ci copula verbului *«a fi»*. Desigur, metafora este implicită în toate cele de mai sus. Mobilitatea substantivelor, *transferul* lor alcătuiesc originea conceptului lui Aristotel: un fel de schimbare în ceea ce privește locația care recunoaște polisemia cuvintelor față de semnificația lor indivizibilă. Sintagma, care pentru Ricoeur este de fapt nucleul sensului discursiv (ce acordă prioritate semanticii înaintea semioticii), este un întreg ireductibil la suma părților sale, pentru că numai în conversație avem o idee pentru sensul unui cuvânt. A face metafore este un verb aparte pentru Aristotel,(68) un semn al «geniului» sau ingeniozității ce implică o percepție intuitivă activă a asemănării în diferență: chiar structura cunoașterii. Scopul său final este o eventuală țesere a propozițiilor în lucrări, care este discursul, subiectul înțelegerii hermeneutice. Ricoeur explică: «Semnul [cuvântul] diferă de semn, discursul se referă la lume. Diferența este semiotică, referința este semantică: referința, ceea ce este intenționat prin discurs, este ireductibilă la ceea ce semiotica numește semnificant. Acestea însă nu sunt doar opoziții: semnul își datorează chiar sensul de semn utilizării sale în discurs.»(69)

Cu toate acestea, dincolo de aceste complexități, copula metaforică este înseamnă simultan «nu este» și «este ca», prin urmare, nu este doar o comparație sau analogie, deși le poate cuprinde pe ambele. Metafora este mai mult decât figura de vorbire «suverană», ea este forma centrală a expresiei lingvistice pentru conștiința enactivă atunci când se află în fața realității externe. Ea articulează adevărul în perspectiva termenului grecesc *alétheia*, a lui Heidegger «revelație-ascundere» care trebuie să înlocuiască «adevărul-corespondență» ca normativ pentru înțelegerea umană. (70) «Lovitura de geniu» a metaforei care desăvârșește opera poetului și a filozofului (arhitectul ca făuritor și gânditor) constă în faptul că ea caracterizează percepția ca înțelegere a similitudinilor în lucrurile îndepărtate una de cealaltă. Poate genera un arc voltaic afectiv printr-o coincidență a opoziției. După cum a spus Aristotel, are în vedere asemănarea. (71)

Metafora se naște din conștiința întrupată orientată în lume și înlesnește comunicarea între oameni în situații obișnuite și în cazuri extraordinare când artefactele artistice vorbesc «în afara timpului și a locului». În același timp, este capabilă de inovație semantică prin extinderea posibilităților de percepție și deschiderea disponibilităților cognitive față de momentul prezent. Această circularitate a metaforei a fost descrisă în diferite moduri. Ricoeur o folosește pentru a demonstra instabilitatea modelului lingvistic al lui Saussure, marcat de dihotomiile dintre semnificat și

Scanned with OKEN Scanner

semnificant: «polisemia inițială este egală cu limbajul, metafora vie este egală cu vorbirea, o metaforă în uz comun reprezintă întoarcerea cuvântului în limbă, iar polisemia ulterioară este egală cu limba.»(72) Într-o carte importantă din 1980, George Lakoff și Mark Johnson (un student al lui Ricoeur) demonstrează în ce fel metafora este mult mai mult decât o înflorire retorică. Ea este omniprezentă «nu numai în limbă, ci în gândire și acțiune. Sistemul obișnuit conceptual, în termenii căruia gândim și acționăm, este prin natura sa metaforic în esență.»(73) Studiul lor identifică în profunzime înrădăcinarea metaforei în orientarea întrupată și acțiunea prereflexivă, natura ei «experiențială». Există o continuitate între experiențele preconceptuale chinestezice și significante.

În cealaltă parte a spectrului, metafora, cognitivă și poetică, conține accesul nemediat la realitate prin intermediul limbajului. Această funcție a metaforei este frumos evocată în frontispiciul lui Emmanuele Tesauro, *«Il cannocchiale aristotelico»* (Turin, 1654) care este cea mai importantă carte din perioada barocă despre retorică. *Poiésis*, personificată printr-o femeie, privește printr-un «telescop aristotelic» (emblema metaforei) îndreptat direct spre soare, în mod evident orbitor și reprezentând deopotrivă lumina platonică și creștină capabilă să dezvăluie adevărul. Acțiunea «imposibilă» dezvăluie petele solare din gravură – petele de lumină divină care dau viață, un «model științific», în timp ce Pictura arată spre o anamorfoză conică ce dezvăluie că «Totul este Unul». Lumina Soarelui, adevărul realității, este ceva ce nu putem contempla direct, el este întotdeauna mediat, dar accesibil prin metaforă. Chiar și modelele științifice au același statut, singura diferență față de alte metafore fiind răspunderea lor față de instrumentalizare, capacitatea de a deveni tehnologii. Într-adevăr, Ricoeur scrie succint: «Metafora este pentru limba poetică ce este modelul pentru limbajul științific.»(74)

Metafora cognitivă și întrupată are un rol important în felul în care înțelegem «limba arhitecturii» (în direcția percepției), multiplele ei voci, după cum le-am expus în subcapitolul anterior. Corpul chinetic este sursa metaforelor care, la rândul lor, prin propria specificitate în artefacte, organizează obiceiurile și viața (conștiința, adică gândirea). Am susținut că, din moment ce cunoașterea umană este inseparabilă de experiența corporală în lumea sensibilă, orașele și arhitectura se structurează și oferă posibilități de cunoaștere, funcționând la nivel cognitiv și afectiv.

Mai mult, ca mijloc creator și poetic, metafora lingvistică este vitală pentru generarea de atmosfere adecvate, susținând un rol central în «limbajul arhitectului». Acesta este subiectul pe care doresc să îl examinez aici și este, de asemenea, cel mai bine discutat prin intermediul lui Ricoeur. În tradiția hermeneutică, Ricoeur este preocupat de relația dintre limbă și întrupare, dar interesul său specific este modul în care

Scanned with OKEN Scanner

metafora poetică aspiră la starea corpului uman, la efectul cărnii. (75) Acest accent îi permite să răspundă specificităţii artistice pentru că metafora permite inovaţia semantică în poetică (în arhitectură), fiind în acelaşi timp netraductibilă în limbajului normal (conceptual) prin parafrazare.

Într-adevăr, o implicare semnificativă a gândirii lui Ricoeur pentru arhitect şi designer derivă din argumentul său că există o dimensiune fundamentală a experienţei umane trăite intrinsecă discursului «imaginat». (76) *Figura*, «forma plastică», a fost în cele din urmă folosită de Quintilian pentru a descrie «figurile de stil» clasice. În limba latină, *figura* a fost aplicată numai corpurilor, exprimând contururi şi trăsături. În diferitele sale moduri de a semnifica şi de a transmite, discursul este asemănător cu diferenţele dintre forme şi trăsături regăsite în corpurile reale. Pe baza acestei analogii a fost concepută metafora «figurile discursului». (77) În plus, Ricoeur observă că o figură devine «sensibilă» în măsura în care încalcă regulile gramaticale. (78) Când Philippe Soupault scrie «Parisul este Georgette», în *«Ultimele nopţi la Paris»* (1928), oraşul sub picioarele sale narative este imediat caracterizat de starea specifică a dorinţei. (79) Limbajul de aici lasă în urmă orizontul literal şi determină cititorul să deducă un sens metaforic productiv, el «dezvăluie» un adevăr care ne trimite înapoi la experienţă şi care poate fi util în aspecte legate de proiectare. Limbajul este eliberat «din nivelul său referenţial primar» pentru a deveni «materie» pentru poet / arhitect, exact ca alte materiale pentru mâna meşterului. (80) Într-adevăr, nu este greu de văzut că aceasta este cheia către «imaginaţia materială» pe care Gaston Bachelard a admirat-o în marile lucrări poetice;(81) în schimb, chiar posibilitatea de a recunoaşte predominanţa materialităţii pentru semnificaţie în arhitectură depinde de primatul metaforei pentru semnificaţie şi de folosirea ei corespunzătoare de către arhitect.

În fragmentele anterioare din acest capitol am citat exemplul arhitecturii clasice în tratatul lui Vitruviu în care geometria funcţionează metaforic. Datorită referinţelor cosmologice clare şi afirmaţiilor lui Vitruviu despre semnificant şi semnificat la începutul primei cărţi,(82) istorici tind să interpreteze problema sensului prin semiotică (imaginând acest model ca o constantă istorică extrapolată din modernitate). De fapt, Vitruviu doar aduce laolaltă aparenţa sensului în percepţia întrupată, după cum am descris-o în capitolul precedent, şi apoi susţine importanţa discursului (întregul scop al teoriei) de a genera astfel de semnificaţii. El nu reduce arhitectura la semn. Un templu circular, cum ar fi *thólos*-ul din Epidauros, Grecia, prezintă deja caracterul «ficţiunii euristice»(83) a cărei valoare este proporţională cu «negarea» lumii supranaturale. Thólos-ul este şi nu este figura orizontului şi a limitei cosmice. În accepţia lui Ricoeur, metaforele au «referinţă divizată», totuşi similitudinea este resimţită în ciuda

Scanned with OKEN Scanner

diferenței și prin ea. Prin urmare, limba sau materialul separat de denotație nu este niciodată static, ci tensionat și viu, creând astfel «imagini».

Octavio Paz împărtășește concepția lui Ricoeur despre metaforă atunci când scrie:

> «Nimic nu ne împiedică să privim operele de artă și muzicale ca poezii, dacă îndeplinesc cele două condiții: pe de o parte, să-și retransforme materialele în ceea ce sunt – materie strălucitoare sau opacă ... pe de altă parte, să fie transformate în imagini și, astfel, să devină o formă specifică de comunicare. Fără a înceta să fie limbă – sens și transmiterea sensului – poemul este dincolo de limbă. Dar la acel lucru aflat dincolo de limbă [imaginea poetică] nu se poate ajunge decât prin limbă.»(84)

În mod similar, Gaston Bachelard susține că imaginea nu este un reziduu al impresiei, ci o aură care înconjoară vorbirea: «Imaginea poetică ne plasează la originea ființei vorbitoare.»(85) Poemul dă naștere imaginii. Imaginea poetică reverberează în adâncurile existenței și este o sursă de activitate psihică. Ceea ce a fost o ființă nouă în limbaj devine o creștere a conștiinței sau, mai bine, «o creștere a ființei».

Există o afinitate profundă între capacitatea metaforei de a face vizibil și capacitatea sa de a reda o descriere dinamică sau vie. Este important să observăm asemănarea acestei operații cognitive primare cu teoria enactivă a înțelegerii percepției despre modul în care de fapt «vedem imagini», nu doar ca pe unele pasive formate în ochiul minții, ci ca fiind reînnoirea acțiunii întrupate în lume (capitolul 5). «În domeniul percepției, imaginația productivă produce concepte. În domeniul limbajului, ea produce inovație semantică emergentă.»(86) Într-o propoziție, cuvintele deschid drumul referinței discursului către lume. Există întotdeauna dimensiuni cognitive prereflexive care, în anumite privințe, depășesc limbajul. «Vizionarea ca» implicată în metaforă folosește nonverbalul și verbul în centrul funcției de imagine a limbii. (87) Aspectul cel mai important pentru argumentele noastre, Ricoeur susține, de asemenea, că metafora acționează asupra corpului sub forma *sentimentului*, care pentru el este atât cognitiv, cât și afectiv. (88) Sentimentul este cognitiv deoarece este referențial și este referențial deoarece încurajează o *dispoziție* ce-l poate armoniza pe locuitor (sau cititor) cu lumea operei. În plus, calitatea referențială este ceea ce permite identificarea și «participarea» cu textul / opera ca produs autonom (diferit de o exprimare verbală, în afara locului și a timpului emiterii sale), prin dinamica distanțării și a însușirii care alcătuiesc «cercul» înțelegerii descris de hermeneutică. În acest fel lucrarea își proiectează «forța estetică». (89)

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea conduc la o concluzie importantă, profund provocatoare pentru arhitectul atât de obișnuit cu imaginile vizuale: afirmația lui Ricoeur că *imaginația umană este în primul rând lingvistică.* (90) Expunerile fenomenologice anterioare ale imaginației încă reiterează ipotezele lui Aristotel și înțeleg imaginația (phantasía) ca derivând în ultimă instanță din percepția vizuală: ca imagine, indiferent de rolul său specific. Acesta este, bineînțeles, «bunul simț» al opticii și al psihologiei pe care l-am explorat în capitolul 5. Fenomenologia a respins în cele din urmă înțelegerea pasivă a percepției vizuale (Merleau-Ponty), iar această critică a fost coroborată, după cum am arătat, de științele cognitive. Susținută de considerații cu privire la rolul limbii emergente (hermeneutică), privilegierea descrierii în fenomenologie a fost revizuită: s-a mutat de la descriere la interpretare. Cu alte cuvinte, în timp ce corpul (morfologia conștiinței întrupate) și lumea noastră (angajamentul nostru orientat în ea) formează mintea și stabilesc limitele percepției, motorul și cunoștințele reflexive determină și ceea ce «apare». De exemplu, atunci când vizităm o galerie și un ghid bine pregătit ne transmite cunoștințe relevante despre opera de artă din fața noastră, o percepem într-un mod diferit.

Preferința lui Ricoeur pentru un model lingvistic al imaginației în schimbul unui model vizual îmbrățișează rolul poetic al imaginării, potențialul său creativ. Imaginația este pliată în funcția de metaforă: abilitatea de a spune un lucru în termenii unui alt lucru, sau mai multe lucruri în același timp, creând ceva nou. Această copulă creativă este întotdeauna completată de «văzând ca», care «conține un pământ, o fundație ... asemănarea». (91) Datorită caracterului «a vedea precum» ca «jumătate gândire și jumătate experiență, se unește cu sensul în deplinătatea imaginii. În acest fel, non-verbalul și verbalul sunt strâns împreunate în centrul funcției imaginii a limbajului.»(92)

În timp ce ideile de mai sus reprezintă o caracterizare filosofică a imaginației indiferent de condițiile istorice și culturale în schimbare, este deosebit de relevantă pentru *creația* modernă în căutarea relevanței și specificului în zorii transformărilor epistemologice ale modernității de la vechiul regim la paradigma romantică. Aceasta este o întrebare centrală pentru arhitectura pe care am evocat-o în capitolele anterioare, devenită mai critică prin opțiunile creative fără limite acordate acum de mass-media digitală. În mod fundamental, imaginația lingvistică (hermeneutică) permite căutarea unei relații adecvate între tradiție și inovație, decisivă pentru buna funcționare socială a arhitecturii. Cei doi termeni nu mai sunt puși în opoziție, ci se determină reciproc. (93) Pentru o imaginație lingvistică, «inovația rămâne o formă de comportament guvernat de reguli», scrie Ricoeur. (94) Ea este legată de paradigmele tradiției la multe niveluri, de la obiceiuri la

Scanned with OKEN Scanner

idei. În cele din urmă, gama de soluții poate fi vastă, desfășurată între cei doi poli ai aplicării servile și abaterea calculată spre un anumit discurs. Arhitectura clasică și premodernă, de exemplu, gravitează spre primul pol, în timp ce arhitectura modernă tinde spre al doilea.

Ca Ricoeur și Heidegger, Gaston Bachelard susținea că înțelesul nu există înaintea cuvântului. În teoria sa despre imaginația poetică, imaginile nu sunt în primul rând vizuale, auditive sau tactile, ci «vorbite». Deși în esență de acord cu ceea ce am expus până acum, Bachelard contribuie foarte mult la sărbătorirea rolului imaginației poetice pentru arhitectură, insistând asupra corespondenței dintre materialitatea lucrurilor și materialitatea cuvintelor (emergente). (95) În încercarea de a înțelege natura esențială a poeziei prin relația cu materia primordială (transformările dinamice ale focului, pământului, apei și aerului care sunt temelia tuturor substanțelelor ocurente), materialismul său poetic echivalează cu o devalorizare a imaginației formelor vizuale prin întâietatea acordată adâncimii în fața suprafeței. Imaginația materială a poeticii este «această nevoie uimitoare de penetrare care, depășind imaginația formelor, gândește materia, visează în ea, trăiește în ea sau, cu alte cuvinte, materializează imaginarul». (96) Pentru Bachelard, materialitatea nu este o proprietate adaugată la imagini sau o caracteristică a obiectelor, ci actul imaginativ care funcționează prin limbaj. (97)

În aceste condiții, este ușor de remarcat importanța limbajului poetic pentru o arhitectură care, din sensurile ei, ar trebui să valorifice supremația extraordinară a materialului. Dinamismul inerent al metaforei (*μεταφορά*) corespunde dinamismului inerent al materiei, răspunzând dimensiunii chinestezice primare a percepției umane. Potrivit lui Bachelard, acest lucru este evident în cea mai bună poezie care rămâne întotdeauna incompletă în perfecțiunea sa, la fel ca și «*Sclavii*» lui Michelangelo, sugerând astfel crearea și traducerea ulterioară sau asemănătoare cu apa feminină atinsă și gustată de Novalis în visul său,(98) pur dinamism ce nu devine niciodată fix. Un astfel de dinamism material sugerează de asemenea natura demiurgică a poeziei împărtășite de poet și de lume: o creație-împreună în cuvinte a cărei paternitate finală trebuie să rămână incertă. Dacă, în condițiile practice ale arhitecturii moderne așa cum le-am descris, arhitectul nu mai poate fi un meșteșugar și astfel este înstrăinat de aceste căi primare de cunoaștere a materiei din interior, cea mai bună opțiune disponibilă este să lase să fie ghidat în proiectare de cuvântul poetic, singurul ce poate oferi vise materiale.

Imaginația lingvistică este esențială pentru înțelegere ca interpretare și este, de asemenea, *activă*, ca și percepția. Elaine Scarry a remarcat că textele literare care activează imaginația lingvistică au o capacitate mai mare de a reaminti natura vie a percepției, chiar «soliditatea» ei, decât

Scanned with OKEN Scanner

imaginile convenționale. (99) Prin proiectarea de noi lumi – însăși sarcina arhitecturii – imaginația lingvistică oferă omenirii proiecte de acțiune. După cum explică Richard Kearney, citându-l pe Ricoeur: «Opoziția tradițională dintre *theoria* și *praxis* se dizolvă în măsura în care ‹imaginația are o funcție proiectivă care se referă la chiar dinamismul acțiunii.›»(100)

Argumentul lui Ricoeur ne reamintește gândirea lui Mallarmé când afirmă că, în timp ce referința poetică suspendă referința literală și, prin urmare, pare să facă limba să se refere numai la ea însăși, ea arată de fapt o putere de referință profundă și mai radicală față de aspectele ontologice ale ființei noastre care nu pot fi rostite direct. (101) Astfel, o adevărată operă poetică nu este o umbră sau o reducere a realității (de exemplu, un *eíkon platonic*), ci opusul: o «ilustrare» a realității care ne lărgește orizontul existențial prin amplificarea acestuia cu semnificații intrinseci ale propriului său univers discursiv. (102) În aceasta constă natura arhitecturii semnificative.

Ricoeur plasează puterea referențială a operelor narative sub cea a operelor poetice în general. Narațiunile istorice, esențiale pentru dimensiunea etică a unui proiect și adecvarea culturală, împrumută din această putere imaginară de redescriere, deoarece, în măsura în care ele constituie o «referință prin urme», trecutul poate fi reconstruit numai prin imaginație. (103) Am discutat în altă parte importanța hermeneuticii pentru discursul arhitectural, ca formă corectă de înțelegere istorică, crucială pentru ca arhitectul să definească o poziție în vederea unei anumite sarcini și a binelui comun. (104)

Totuși, în narațiunile ficționale, puterea productivă a imaginației umane de a configura și a reface timpul și spațiul uman este de-o evidență dramatică. (105) *Metafora este vehiculul ideal pentru aducerea stărilor de spirit în prezent.* Voi încheia acest capitol susținând că proiectul arhitectural în sine, o propunere coerentă, poate fi înțeles ca o poveste stratificată care implică aspecte ale povestirii poetice pe care Ricoeur a identificat-o în lucrarea *«Timp și Narațiune»*. (106) Deși păstrez o distanță față de anumite concluzii trase de Ricoeur în privința legăturilor dintre textele literare și arhitectură (înțeleasă în general ca obiecte estetice sau clădiri), din eseul «Arhitectura și narativul» reiau cele trei categorii analitice care sunt concludente pentru discuția în cauză:

1. *Prefigurarea*, care pentru Ricoeur rezultă din natura narativă a vieții în sine, povestirile pe care le spunem (și care, efectiv, *suntem*) – care constituie identitatea noastră și sunt condiția prealabilă pentru lucrarea literară. În cazul arhitecturii, se referă la precondițiile contextuale ale proiectului care pot fi cel mai bine înțelese prin intermediul limbajului poetic, cum ar fi caracterul unui sit natural sau al unui oraș (locul, așa cum am argumentat în capitolul 4), povestirile locuitorilor

Scanned with OKEN Scanner

actuali și viitori și operele istorice, artistice (picturi sau alte lucrări narative) și literare (cum ar fi romanele moderne și contemporane) care reiterează și exprimă topologia locurilor și a obiceiurilor culturale care au nevoie să fie găzduite (adesea mult mai bune decât statisticile, studiile sociologice sau hărțile cartografice).

2. *Configurarea:* pentru Ricoeur este textul literar însuși ce dă formă și semnificație timpului. Pentru arhitectură, acesta este procesul fizic de proiectare ce organizează spațiul și propune atmosfere armonizate pentru evenimente semnificative și dezvăluie în cele din urmă imagini poetice generate de limba figurativă indicatoare de alte instrumente de reprezentare care ar trebui să fie congruente cu narativitatea (de la schițe la «contexte complexe»), cu scopul de a crea o propunere care limitează și formulează în mod etic obiceiuri și evenimente umane.
3. *Refacerea:* în cazul textului literar implică interpretarea cititorului, «fuziunea» orizontului de așteptare cu propunerea autorului. În arhitectură se referă la locuitor, «reface» spațiile «configurate» prin viața în sine, care trebuie să fie socotită de arhitect ca o considerație a programului, nu o simplă listă, ci o narațiune literară a acțiunilor și evenimentelor propuse pentru care arhitectura trebuie să ofere dispoziții adecvate și prin care va da în cele din urmă semnificația sa. În timp ce ultimul aspect este «deschis» și imprevizibil, deoarece locuitorul «redefinește» arhitectura și își obține sensul, proiectul arhitectural necesită o analiză activă a acestei chestiuni de la începutul propunerii. Posibila variabilitate a utilizării în timp pentru orice clădire este probabil condiția principală care a dat crezare convingerii că ceea ce contează în arhitectură este durabilitatea materială a unei structuri și calitățile ei estetice obiective. Sper că am arătat limitele acestei înțelegeri în discuțiile noastre anterioare privind continuitatea istorică dintre locuință și clădire – adesea efemeră, care îmbină întotdeauna temporalitatea și spațialitatea și deci *nu* în mod fundamental despre durabilitate. Observația cu privire la importanța unui program narativ care poate include, de asemenea, în structura sa fictivă probleme de refacere este deosebit de pertinentă atunci când problema este modul *în care* arhitectul poate transpune intenționalitatea arhitecturală pentru atingerea sensului, adică în relație cu întrebările generatoare care sunt esențiale pentru proiect.

Această structură în trei părți sugerează o noțiune a arhitecturii ca operă literară cu o intrigă perceptibilă, iar nu o «sintaxă formală» (Eisenman), un colaj sau un montaj de «elemente fundamentale» (Koolhaas) sau pur și simplu o colecție de diagrame, tabele, specificații, documente juridice,

Scanned with OKEN Scanner

modele fizice și seturi de diverse desene și informații codificate pentru fabricare. Proiectul este în esență o promisiune etică comunicată prin emoție și rațiune. În folosirea limbajului hermeneutic și poetic, ne putem imagina cum arhitectura poate oferi alternative mai bune, dincolo de obsesiile pentru modă și formă, pentru a reconcilia imaginația personală a arhitectului cu o înțelegere a culturilor locale și a presiunilor politice și sociale: dilema decisivă pe care am moștenit-o prin starea noastră modernă.

§

Se poate spune că literatura reprezintă un «salt» dincolo de limbajul obișnuit, în timp ce arhitectura este și ea un «salt» în ceea ce privește folosirea zilnică a spațiului. (107) Această caracterizare necesită însă atenție. Problema nu constă doar în opoziția dintre clădirile speciale sau «ornamentate» și cele utilitare. După cum cred că acum putem înțelege mai bine, se referă la o relație specifică cu acțiunea umană, transmisă din punct de vedere cultural ca obiceiuri și narațiuni. Cum în literatură există paradoxul creat de primatul limbajului poetic ca discurs care doar ulterior devine comun, o situație similară apare în arhitectură. Este posibil ca locuința poetică să se afle la originea omenirii «primitive», pentru că orice narațiune despre viață (abilitatea noastră de a vorbi) se desfășoară într-un spațiu al vieții, deja un «spațiu de apariție», în termenii lui Hannah Arendt. În timp ce conștientizarea de sine a acestui «loc cultural», distinct de *tópos*-ul natural, a fost semnalată de *chóra* lui Platon, este imposibil să ne imaginăm un spațiu al comunicării umane care nu este deja «o linie de fractură și sutură între natură și cultură». (108)

Suntem cu toții ființe ale acțiunii: percepția este activă, iar înțelepciunea noastră primară este psihomotorie, cunoașterea conștiinței întrupate care este aproximativ 80% prereflexivă. Astfel, suntem capabili să intervenim în cursul evenimentelor și să generăm acțiune în lucruri. (109) După cum am văzut, acțiunile devin obiceiuri prin plasticitatea lor particulară, spre deosebire de reflexe. Cu toate acestea, ele sunt înzestrate cu stabilitate, adesea devin reguli și intră în ordinea simbolică. Ele sunt redate ca narațiuni echivalente cu viețile noastre. Astfel, în încercarea de a descrie esența operei poetice, Aristotel a asociat-o cu o imitație creatoare de intrigă: *mimesisul acțiunii* semnalează atât continuitatea, cât și pauza dintre raportul «obișnuit» al vieților noastre – definit de Ricoeur ca «narațiuni în căutarea unui narator»(110) – și lucrarea poetică.

Acțiunea semnificativă este, de asemenea, subiectul arhitecturii, pentru care se străduiește să ofere sau să «configureze» atmosferele potrivite, «spațiile de apariție». Proiectul «configurării», o imitație a practicilor

Scanned with OKEN Scanner

retorice fundamentate pe «Poetica» lui Aristotel și preluată de Cicero, cu siguranță evidentă și la Vitruvius, a devenit o activitate conștientă de sine, ghidată prin *epistéme*, *phrónesis* și *techné* («teorie»). Aceasta este contribuția la disciplină adusă de cultura greco-romană. Arhitectura (ca și dramaturgia) compune și construiește lucrurile pe care le imită, ea ordonează viața prin parcele «trăite» (adică «proiecte»). Ea inovează, dar nu într-un mod anarhic. Am putea aminti că, până la începutul modernității, preocuparea pentru inovație nu era o problemă explicită pentru teoreticienii de arhitectură, dar a devenit dominantă la sfârșitul sec. al XVIII-lea, tocmai când ordinele politice și sociale erau dezrădăcinate, iar legăturile obișnuite ale arhitecturii cu limbajul și retorica au fost rupte. Pentru Aristotel, structura intrigii într-o operă dramatică constituie mímesis, astfel încât *«poiésis este mímesis, iar mímesis este poiésis»*. Este esențial să subliniem că acest concept original de «imitație» este complet diferit de copiere. Dacă mimesis implică o referință inițială la realitate, această referință nu înseamnă altceva decât regula însăși a naturii asupra întregii producții: expresia *«biologică» a sensului sau scopului.*

Acțiunile și obiceiurile își pun deseori amprenta asupra mediului fizic și devin *urme*. Acesta este, bineînțeles, contextul sensibil (cultural) pe care arhitecții îl au adesea în vedere, fie pentru a-l restaura, a-l refolosi, sau a-l face tabula rasa. Urmele păstrează istorii din viețile trecute și ar trebui luate în considerare cu atenție. Ele conțin o bogăție care îmbunătățește de obicei proiectarea. Și totuși, aș susține că este, de asemenea, important să nu confundăm astfel de urme cu orizontul complet al prefigurării care este cultura vie sedimentată în obiceiuri și narațiuni. Adaptarea la sit, în orice caz, înseamnă că urmele narațiunilor din clădiri și orașe nu sunt simple vestigii ale trecutului păstrate pentru turiști fiindcă devin mărturii vii, cuprinse în viața prezentului și care fac viitorul posibil. Acesta ar fi primul pas esențial către un «regionalism» semnificativ.

Dacă, așa cum am afirmat în repetate rânduri, percepția este acțiune, iar motricitatea stă la baza conștiinței, arhitectura trebuie să rezoneze cu acțiunile noastre pentru a oferi darul locuirii. Astfel, arhitectul trebuie să ia în serios noțiunea că arhitectura ar trebui să «imite cele mai bune dintre acțiunile noastre», care, în mod tradițional, erau ritualuri, astăzi numite de Heidegger «acțiuni focalizatoare», iar nu să se mulțumească cu exprimarea proceselor tehnologice, a stilului personal sau a inovației formale arbitrare. Arhitectura are loc în mijlocul dualității specifice acestei imitații. Nu este doar o urmă literală sau un depozit de acțiuni, ca un cuib, o interpretare de «imitație» sinceră, înțeleaptă și durabilă a vieții păsărilor. În timp ce răspunde acestei condiții de bază pe care oamenii o au în comun cu alte animale, ea trebuie să reflecte și invenția minunată

Scanned with OKEN Scanner

și înălțarea nobilă. (111) Spre deosebire de relația dintre cuib și acțiunile păsărilor, arhitectura se ocupă de obiceiurile umane clare într-un orizont simbolic (lingvistic). Această dualitate constituie funcția referențială a metaforei în poezie. «Extrasă din această funcție referențială, metafora se joacă pe sine înlocuindu-se și risipindu-se în jocuri de ornamentație sau limbaj»,(112) soarta unei mari părți din arhitectura ultimilor 200 de ani, concepută pe baza analogiilor biologice și mecanice.

Proiectul curatorial al lui Rem Koolhaas de la Bienala de la Veneția din 2014 merită câteva comentarii suplimentare în acest context. Preocuparea sa pentru stabilirea unei distanțări de practicile formaliste dominante ale arhitecților-vedete, interesați de gramatici solipsiste și de «stiluri» personale, este încurajatoare. În «*Fundamente*», «elementele» arhitecturii, cum ar fi ușile, ferestrele, plafoanele și scările rulante, sunt considerate «cuvinte» și sunt percepute prin alcătuirea lor istorică, astfel încât, de exemplu, fereastra sec. al XVII-lea este în acord cu fereastra modernă. Această înțelegere sugerează bogăția stratificată a elementului, de obicei ignorată de arhitecți. În practica sa, Koolhaas trebuie să fie recunoscut pentru eforturile de a găsi soluții specifice programelor moderne, mai degrabă decât de a impune un stil. Cu toate acestea, în timp ce interesul său semantic este valoros, el este, de asemenea, limitat. Elementele fundamentale trebuie să fie folosite propozițional (ca fraze) pentru a însemna ceva. În limba inuită vorbită în Quebec, cuvântul ce desemnează ușa, de exemplu, este exact același cu cel al vaginului: o asemănare care deschide o dimensiune de metaforicitate pentru arhitecții care lucrează în nordul Americii, permițând o legătură potențial fructuoasă cu cultura specifică, contextul fizic și tendințele dincolo de materialitatea «concretă» a obiectului. (113) A privilegia limba în fața elementului de construcție concretizat care pare să aibă o «viață în afara istoriei» este esențială pentru «configurarea» arhitecturii spațiului și duce spre o sinteză a elementelor eterogene și de stabilire a capacității sale de a crea atmosfere armonizate la acțiunea umană.

În plus, având în vedere tot ceea ce s-a spus, proiectul arhitectural ca discurs poetic implică o compoziție mai extinsă decât o predicție (o propoziție). Un text implică categorii de producție și muncă, include *dispositio* (termenul din retorica antică preferat de Vitruviu), «compoziție» sau «aranjament», prin care lucrarea este ireductibilă la o simplă sumă de elemente sau propoziții. Ea își generează propriile reguli formale, asemănătoare cu cele stabilite pentru vechile genuri literare și totuși specifice obiceiurilor și acțiunilor contemporane, un cod relevat a posteriori, care nu constituie baza unui stil universal și este ireductibil la categorii teoretice. Paz remarcă: «Tehnica și creația, instrumentul și poezia sunt realități diferite. Tehnica este o repetare care se îmbunătățește sau se deteriorează; este patrimoniul

Scanned with OKEN Scanner

și schimbarea: arma înlocuiește arcul. «*Eneida*» nu înlocuiește «*Odiseea*». Fiecare poezie este un obiect unic creat printr-o ‹tehnică› ce moare chiar în procesul de creație.»(114) Arhitectura vorbitoare, cea înzestrată cu o voce (*Stimme*), își poate destăinui «intenția estetică» prin transpunerea inovației semantice a unei imaginații poetice, conturând etic obiceiuri pentru a le descoperi valoarea cognitivă și dând naștere imaginii poetice.

Ca ipoteză poetică, proiectul de arhitectură este «sugestie sau propunere fictivă a unei lumi.»(115) Conturarea obișnuitului *altfel* suspendă referința la comun și devine condiție de acces la un mod virtual de referință. Arhitectura, asemenea poeziei, propune *alte* posibilități de existență care ar deveni în cel mai profund mod cu putință asumate. (116) Sub umbrela dispoziției afective este introdus un factor lingvistic, indexul unui fel de a fi: «o stare a sufletului», un mod de a te regăsi sau simți în mijlocul realității. În termenii lui Heidegger: un mod de a te regăsi printre lucruri. Trebuie să remarcăm încă o dată că bracketing sau distanțarea de realitatea naturală este condiția care permite arhitecturii să dezvolte o lume acordată la dispoziția afectivă pe care arhitectul o consideră potrivită. Crearea unui obiect concret (poetic) suspendă nădejdea locuitorului în semne și, în același timp, deschide accesul la realitate prin ficțiune și sentiment.

După descoperirile lui Antonio Damasio în neurobiologie, Nelson Goodman a subliniat că «în experiența estetică, emoțiile funcționează cognitiv.»(117) Ricoeur ar insista totuși că doar un sentiment transformat în *mythos* (o poveste) poate dezvălui și descoperi lumea. (118) Voi încheia cu încă o întoarcere la Aristotel, de folos pentru clarificarea acestei probleme importante și mereu paradoxale, mai ales atunci când ne gândim la arhitectură. Voi face acest lucru prin plasarea a două forme contrastante de poezie: tragicul și liricul. Poezia tragică este imitarea acțiunilor umane (*mimesis*) prin mythos (acțiunea ce creează intriga). Așa cum am sugerat deja, este foarte interesant în acest context pentru rezonanțele sale cu «programul» (sau «prefigurare» și «refacere» în arhitectură). În poezia lirică, pe de altă parte, *mythos* este înlocuit de *dispoziții* afective. (119) Aș susține că în poezia lirică, «acțiunea» metaforică dezvăluie o «intrigă-arc» care conține căutarea și eșecul de a ajunge la mișcarea / emoția esențială: *dorința*. Sub această rubrică, poezia și literatura lirică sunt, prin urmare, mai potrivite decât omologii lor tragici pentru scopurile «configurării» atmosferelor arhitecturale. (120) Acest mythos liric (dispoziția afectivă) este însoțit de mimesis liric, în sensul că dispoziția creată devine un fel de «model» pentru a «vedea» și «a simți ca». În mod analog cu poezia lirică, efectul arhitecturii este orientarea oamenilor prin acțiunile lor către realitate – printr-o ficțiune euristică.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 7.
Reprezentarea și imaginația lingvistică

Scanned with OKEN Scanner

Limitele și promisiunile aduse de software și mediile virtuale din perspectiva imaginației lingvistice primare. Imaginea tehnică: Flusser și Poncelet. «Imaginarea» formelor de reprezentare (digitale și hibride) și modurile lor de a exista: experiența perceptuală nu este bidimensională, deci arhitectura nu ar trebui identificată cu o imagine mentală. Folosirea propozițională a formei în modele 3D și imagini unește programul și expresia în proiectarea de arhitectură. Trei exemple de modelare metaforică: Piranesi, Ledoux și Hejduk. «Virtualul» înțeles de Merleau-Ponty. Posibilitățile și limitările simulației digitale a dispozițiilor și atmosferelor.

Scanned with OKEN Scanner

Până acum, am evidențiat importanța narațiunii poetice ca mijloc, adesea ignorat, de reprezentare arhitecturală. Dacă pentru o abordare hermeneutică a teoriei arhitecturale narațiunile istorice (precum cele expuse în această carte) sunt sursa fundamentală de orientare în probleme de filosofie și decizii etice, narațiunile literare pot contribui substanțial la conturarea programelor pentru viitorul locuirii, țesut din acțiuni signifiante, și la configurarea atmosferelor bine armonizate. Pentru acest argument a fost esențială observația că imaginația este *în primul rând* lingvistică, întrucât limbajul poetic emergent este în mod necesar înnoitor și deschis; chiar natura lui este polisemică și metaforică. Este nevoie de o lucrare îndelungată pentru dezvoltarea unor cadre metodologice care înlesnesc implementarea acestei observații în proiectare și care își asumă o perspectivă fenomenologică și hermeneutică. (1) Așteptările aparent de nezdruncinat ale producției tehnologice sunt greu de chestionat, dar, prin aceste pagini, ar trebui să devină evident că miza este mare pentru om și merge dincolo de simple probleme de supraviețuire fizică și dezvoltare economică.

Cu toate că arhitecții moderni și contemporani au vorbit uneori despre narațiuni și ficțiuni în proiectele lor, nu este întotdeauna evident în ce mod se reflectă aceste interese în lucrul lor. Adesea interesul pentru literatură devine o vagă inspirație (precum s-ar întâmpla și cu muzica sau filmul), sau un mecanism structural de organizare formală. Dialogul dintre partenerii dintr-un birou de arhitectură sau cu beneficiarii a fost teoretizat și chiar integrat în practica arhitecturală în ultimii ani, deseori sub influența Școlii de la Frankfurt datorită importanței sesizate a schimburilor orale ce pot duce la decizii în proiectare. Astfel de schimburi pot fi văzute ca o formă de narațiune, dar presupunerile pe care se bazează sunt de obicei posibilitatea acordului și adaptării raționale. (2) Scopurile în sine sunt extraordinare, dar deseori nu ating armonizarea: concilierea capacității creatoare și a responsabilității etice a arhitectului ca autor cu valorile culturale și fizice necesare pentru realizarea unui proiect și pentru conturarea atmosferelor afective și signifiante în universul acțiunilor umane.

Pe de altă parte, datorită naturii lingvistice a culturilor umane, chiar când limbajul nu este folosit în mod conștient în proiectare, se nasc sensuri specifice și adecvate anumitor culturi și situații. Rezonanțele dintre diferitele practici artistice într-un anumit timp și spațiu, sunt comune și acest fapt a adus adesea beneficii arhitecturii. Arhitecții care au luat în serios aceste reverberații, precum Le Corbusier, Luis Barragan, Frederick Kiesler sau Alvar Aalto, au creat atmosfere poetice în corespondență cu situațiile culturale date. Cu toate acestea, problemele critice generate

Scanned with OKEN Scanner

de mentalitățile instrumentale ale planificării și ale formalismului sunt predominante în orașele din întreaga lume. În timp ce forțele politice și economice joacă în mod incontestabil un rol major în această situație, ea este cu siguranță alimentată de intenționalitatea și modul în care funcționează azi arhitectura și procesul de proiectare a clădirilor în satul nostru tehnologic global.

În trecut, cuvântul vorbit a fost considerat central pentru luarea deciziilor de proiectare. El a transformat implicarea clientului într-o parte fundamentală a procesului, precum în dialogurile dintre un abate și un meșter în Evul Mediu sau cu mecena în timpul Renașterii – Filarete a numit clientul «tatăl» proiectului, în timp ce pe arhitect l-a identificat cu «mama». Dialogul dintre ei a reprezentat literalmente sămânța proiectului, care a dat naștere la desene, machete și clădiri. Cuvântul vorbit a fost, de asemenea, definitoriu pentru operațiunile de construcție; transmiterea pe cale orală a fost fundamentală pentru maestru sau arhitect și meșteri, ceea ce a dus la realizări remarcabile, cum ar fi clădirea catedralei din Milano (fără o «imagine» finală a clădirii) într-un sit urban complex și foarte compromis, sau clădirile lui Michelangelo, adesea fără desene arhitecturale «corecte». Astăzi, însă, ar fi de neconceput să construim fără desene precise de lucru și documente legale, iar cititorul sceptic se va întreba în mod justificat despre contribuția cuvintelor poetice în realizarea unei clădiri complicate sau a unui proiect urban în contextul așteptărilor tehnologice contemporane.

Arhitecții din ultimele decenii s-au consumat cu promisiunile softwareului de calculator și de proiectare digitală. Există un optimism necritic, îngrijorător, față de aceste instrumente, bazat pe convingerea că acestea au adus o transformare radicală în design. Vizualizarea perspectivelor pe ecran, coordonarea deciziilor de proiectare prin intermediul programelor precum Autodesk Revit, tendințele recente în proiectarea digitală în care datele și parametrii măsurabili sunt transformați în forme arhitecturale ciudate și numeroase imagini glossy diseminate zilnic prin Internet, dau senzația că o imensă schimbare a avut loc. Totuși, într-un sens fundamental, aceasta este în mare măsură o iluzie. În altă parte am explicat în detaliu modul în care scopurile reducționiste și instrumentale ale unor astfel de programe erau deja prezente în «mecanismul de compoziție arhiteturală» al lui Jean-Nicolas-Louis Durand de la începutul sec. al XIX-lea. (3) Așa-numita «revoluție digitală» poate fi înțeleasă numai printr-o analiză istorică atentă și, de fapt, nu trebuie redusă la problema lucrului de mână versus lucrul computerizat. Transformările culturale și epistemologice care au avut loc în Europa la începutul sec. al XIX-lea și au determinat restrângerea științifică a arhitecturii explică foarte mult de

Scanned with OKEN Scanner

ce, pe măsură ce arhitecții au intrat în era calculelor, instrumentele alese au fost cele care funcționează într-o abstractizare totală, în software-uri cum ar fi AutoCAD și Revit de la Autodesk. Nu doresc să revizuiesc aceste aspecte și nici să examinez specificul proiectării digitale. Scopul meu este doar de a încerca să ofer câteva sugestii despre modalitățile în care reflecțiile din această carte pot avea un impact sau pot avea de câștigat din condițiile actuale.

În timp ce software-ul arhitectural dedicat oferă arhitectului mijloacele necesare pentru a produce imagini seducătoare de prezentare și pentru a facilita inovația formală, o ipoteză necritică moștenită din sec. al XIX-lea a supraviețuit, referitoare la relația univocă dintre desene (sau, în prezent, modelul digital) și viitoarea clădire. Aceasta este însăși premisa software-ului (precum Revit) care oferă utilizatorilor instrumentele «pentru definirea formelor și a geometriei ca elemente reale de construcție destinate unei tranziții mai line către dezvoltarea și documentația de proiectare». (4) Prin urmare, proiectarea de arhitectură este folosită pentru producerea «imaginii» viitoarei clădiri (un model digital), componentele sale fiind legate sintactic la mai multe niveluri (tehnice, formale și așa mai departe), rezultând în mod inerent în obiecte tehnice și / sau estetice, mai mult sau mai puțin autoreferențiale. Deoarece software-ul, de asemenea, optimizează procesele de construcție, visul (sau coșmarul) producerii fără întrerupere – o așteptare necontestată și cu valoare absolută în lumea tehnologiei, exprimată mai întâi de cei precum Durand și Jean Rondelet, acum două sute de ani – se apropie de realizare. Ne putem imagina construirea ca fabricarea unei mașini, pornind de la o imagine elegantă, comercializabilă și ispititoare ce internalizează tot mai mult lumea exterioară în parametri generalizați pentru a produce clădiri de sus în jos, ca manifestări absolute (creative) ale voinței de putere. (5) În mod natural, această strategie reduce potențialul referențial al arhitecturii ca formă de comunicare afectivă, chinestezică și multisenzorială, ca atmosferă receptivă la lumea naturală și la valorile culturale specifice, adică toate problemele care implică experiență și limbă și sunt ireductibile la informații binare.

Vilém Flusser a propus o distincție între imaginile tradiționale, cum ar fi pictura și desenul, și imaginile tehnice, în care el include *atât* fotografia analogică, *cât și* cea digitală și imagistică. Imaginile tradiționale, susține el, sunt «abstracții de prim grad», în relație directă cu lumea concretă. Imaginile tehnice, pe de altă parte, sunt «abstracții de gradul al treilea», deoarece acestea sunt extrase din «textele» care sunt ele însele extrase din lumea concretă. (6) În loc să se refere la fenomene, ca imaginile tradiționale, imaginile tehnice se referă la «concepte».

Scanned with OKEN Scanner

Studiile lui Flusser au fost foarte valoroase pentru că au chestionat polarizarea naivă dintre «analog» și «digital», care este adesea luată în considerare și explică foarte puțin despre imaginile tehnice și dilemele noastre actuale. În timp ce distincțiile făcute de Flusser, în ceea ce privește constituția genetică a imaginilor și relația lor cu lumea vizuală, sunt utile, există modalități mai bune de a înțelege problema. În studiul prezent, imaginea tehnică există prin aceeași deconectare dintre un subiect reificat din sec. al XIX-lea și lumea «obiectivă» care a dat atât geometriile non-euclideene, cât și poezia modernă «autonomă» (precum cea scrisă de Mallarmé). În lumea arhitecturii, el îi vede începuturile în învățăturile lui Durand. «Imaginea virtuală», în sensul adesea evocat astăzi, fabricat din «informație» – 1 și 0 – și tradus în pixeli, este de fapt conceptul care stă la baza geometriei proiective a lui Jean-Victor Poncelet (1821) și cultivă posibilitatea creării unei lumi în afara minții individuale – o geometrie generată de funcții matematice – ce ocolește experiența vizuală și lingvistică. (7)

Distincțiile lui Flusser sunt utile pentru caracterizarea naturii reprezentării arhitecturale moderne și contemporane, dar în loc de a concepe ruptura dintre imaginea tradițională și cea tehnică (exemplificată de el prin pictură și, respectiv, fotografie) în termenii autoreferențialității mijloacelor tehnice (cum ar fi substanțele chimice sau pixelii), aș dori să susțin că *problema se află în natura desprinderii lor de limbaj*, nu de o lume «vizuală», ci de una articulată de limbajul natural, inerent metaforic. Această ruptură este tocmai ceea ce face ca eticheta «cultură digitală», folosită adesea de Antoine Picon pentru a desemna situația actuală, să fie o contradicție lamentabilă de termeni.

Aici este important să reamintim pe scurt un punct stabilit în capitolul 5. Lumea vizuală nu este dată doar sub forma «imaginilor» pentru privirea minții. Percepția vizuală, ceea ce noi considerăm imagini «de înaltă calitate», este construită dintr-o gamă largă de cunoștințe senzorial-motorii, atât reflexive cât și prereflexive. Merleau-Ponty traduce intuițiile lui Husserl ce vizează domeniile specifice ale practicilor artistice contemporane printr-o serie de eseuri ce prezintă o critică elaborată a perspectivei ca viziune «naturală». (8) El a stabilit că «perspectiva clasică nu este cu siguranță o lege a comportamentului perceptual. Aceasta derivă din ordinea culturală, reprezintă una dintre căile pe care omul le-a inventat pentru a-și proiecta lumea percepută și nu este o copie a acestei lumi». (9) În viziunea spontană, chinestetică, lucrurile vizează atenția persoanei. Odată ancorată într-una dintre ele, printr-o acțiune focală, persoana simte solicitarea celorlalți, ceea ce îi face să coexiste cu cei dintâi. (10) În viziune spontană, locuitorul trăiește «o lume a lucrurilor

Scanned with OKEN Scanner

pline de uimire, exclusive care pot fi îmbrățișate doar prin intermediul unui ciclu temporal în care fiecare câștig este simultan o pierdere.»(11)

După cum am subliniat deja, Alva Noë și Evan Thompson au elaborat această poziție. (12) Thompson explică în ce măsură conținutul experienței nu este compus din imagini. De exemplu, dată fiind natura chinestetică a văzului uman (unde ochii și capul sunt mereu în mișcare), care interiorizează ce se petrece într-un moment și le așază în fața vederii, focalizarea nu este niciodată uniformă de la centru la periferie. Nu există nici o potrivire exactă între ceea ce experimentăm în percepție și reprezentările nostre mentale (o observație care l-a tulburat întotdeauna pe Kepler), astfel încât «experimentăm lumea ca fiind bogată în detalii, nu pentru că noi trebuie să ne reprezentăm toate acestea în minte la un moment dat, ci pentru că avem acces constant la prezență și detaliile lumii și știm cum să folosim această accesare.»(13) Mai mult, «orice impresie considerăm că avem în minte, despre existența reprezentărilor picturale atunci când percepem, nu este o impresie la persoana întâi, ci o credință teoretică la persoana a treia [în ultimă instanță carteziană]». (14)

Scena vederii spontane este, desigur, spațiul vieții și al atmosferei arhitecturale, unul aflat în contradicție cu o imagine generată prin spațiul cartezian (ca pe calculator), unde «fundalul se resemnează să fie doar fundal» iar lucrurile nu mai caută atenția persoanei: «nimicul privește în vedere și adoptă ipostaza prezenței.»(15) Deci, putem renunța la noțiunea de arhitectură ca imagine în mintea creatoare a arhitectului, exteriorizată brusc pe proverbialul șervețel de restaurant. Orice este exteriorizat nu era deja «acolo» și depinde foarte mult de condițiile locale: hârtie, pixuri sau creioane disponibile, textura și topografia mesei care sprijină și altele asemenea. Pictura clasică (perspectivală), nu mai puțin decât pictura contemporană, este o creație dependentă de intențiile («lingvistice») culturale. (16) În pictura și literatura contemporană, artistul sau scriitorul se străduiește să restabilească «întâlnirea dintre cel care trebuie să existe cu ceea ce există.»(17) Dacă tocmai această întâlnire din lumea acțiunilor trebuie semnificată de dispozitivele de mediere în arhitectură, este clar că desenele și machetele de arhitectură nu își pot îndeplini sarcina prin simpla *asemănare* cu lucrurile lumii.

În timp ce, în tradițiile premoderne ale arhitecturii, reprezentarea funcționa ca o comparație, luând ca atare imperativul *traducerii* dintre «machetă» (sau set de desene, indiferent de natura lor specifică) și arhitectura construită,(18) în contextul modern, macheta funcționează mai adecvat atunci când își recunoaște afinitatea față de metaforă și îmbrățișează «referința divizată», prin urmare, purtând posibile sensuri afective și cognitive adecvate. Într-adevăr, Ricoeur scrie că, în ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce privește relația cu realitatea, metafora este pentru poezie ceea ce este macheta pentru limbajul științific. (19) Acest lucru este grăitor atunci când ne gândim la funcțiile modelelor digitale în design. În știință, o machetă este o ficțiune euristică care încearcă să descompună o interpretare inadecvată a lumii sensibile. Owen Barfield a atras atenția asupra pericolului identificării machetelor cu realitatea, o adevărată idolatrie care are consecințe nefaste asupra practicilor științifice, ca și în echivalarea creierului cu «omul» de către unii neurofiziologi depășiți. (20) Extrapolată la limbaj, macheta corespunde unei metafore extinse: o poveste sau o alegorie, sugerând chiar posibilitatea unor «modele narative» în lumina constatărilor noastre din capitolul precedent. Funcția cognitivă a metaforei se suprapune modelului. Potrivit lui Alva Noë, o machetă adecvată nu este reducționistă, dar este întotdeauna referențială, un instrument pentru «a vedea ca».

În cea mai recentă carte, *«Varietăți ale prezenței»*, Noë dezvoltă teoria enactivă a percepției și perspectiva pe care o aduce asupra imaginilor vizuale. El introduce conceptul de imagine ca machetă. Toate imaginile, argumentează el, sunt, de fapt, machete; ele funcționează ca o relație dintre obiectele arbitrare de pe masa din fața unei persoane, pot reprezenta monumente din oraș cu ajutorul cărora explică unui vizitator cum să navigheze și să ajungă la o anumită destinație. (21) Machetele transmit o înțelegere specifică în funcție de circumstanțe și de interese; în arhitectură, ele nu reprezintă, de exemplu, clădirile absente, dar sunt «reprezentantele» lor. Orice poate fi o machetă, așa cum în anumite circumstanțe o solniță poate fi macheta Turnului Eiffel, dar nimic nu este o machetă «în sine». (22) Problema este întotdeauna relațională, ca și metaforă. Pe de altă parte, depinde de proprietățile intrinseci ale lucrului, dacă este un înlocuitor potrivit, în raport cu anumite scopuri. (23)

Această înțelegere se aplică tuturor modurilor grafice de reprezentare arhitecturală. Ele trebuie, prin urmare, să fie întotdeauna luate în considerare cu atenție, având în vedere intenția semnificării. Din moment ce vizualizarea nu este doar o imagine, ci «activitatea reprezentării mentale a unui obiect sau a unei scene prin introducerea sau *extragerea* mentală a unei posibile experiențe perceptuale a acelui obiect sau scenă», acțiunea (narativă) trebuie să fie legată de modelele virtuale care conduc la nașterea formelor arhitecturale. Astfel, concluzionăm din nou că, în ciuda ipotezelor, reprezentările nu sunt neutre – *nici măcar* presupusa «imagine» obiectivă a viitoarei clădiri din Revit. Dacă această condiție nu este înțeleasă și încorporată în procesele de construcție a clădirilor, rezultatul va fi întotdeauna dezamăgitor: materialul «tăcut» al mediului construit rezultat din fabricarea reductivă. Având în vedere corespondențele dintre

Scanned with OKEN Scanner

machetă și metaforă, putem adăuga, de asemenea, că există o diferență între un model virtual care explică un aspect mai mult sau mai puțin parțial al unui fenomen și unul care atinge statutul unei opere de artă capabilă să amplifice experiența trăită – în paralel cu diferența dintre comparație și metaforă, a cărei legătură implică întotdeauna un pariu ontologic.

Pentru a elucida posibilitățile modelului virtual în prezentarea arhitecturală actuală, să revenim la opera lui Giovanni Battista Piranesi din sec. al XVIII-lea. Prin provocarea «realității» spațiului cartesian (tridimensional) ca loc al imaginației poetice a arhitectului, gravurile lui Piranesi, în special transformarea lor dinamică dintr-o «primă etapă» tridimensională într-o a doua etapă «explodată», inaugurează o tradiție de modelare în arhitectură, care are o mare importanță în epoca noastră digitală. Ele sunt atât «modele» cât și «opere de artă». Lucrările lui Piranesi sunt spații locuibile de imaginație ce duc la o revelație poetică: profunzimea experienței care este altceva decât o redare banală a profunzimii în perspectivă optică și pe care am identificat-o drept precondiție necesară pentru *Stimmung*. Prin contestarea implicită a posibilității traducerii în trei dimensiuni – este imposibil să le construim ca și cum ar fi coerente, cu planuri ortogonale și elevații la scară – modelele lui Piranesi din «a doua etapă» funcționează metaforic și oferă posibilitatea lui «văzând ca» ce deschide o lume a ficțiunii. Ele sunt implicit non-instrumentale. Într-adevăr, aceste modele pun la îndoială ipoteza că apariția lumii poate fi explicată de o «imagine optică» auto-constituită în spatele camerei obscure a ochiului și transferată magic în creier pentru a constitui conștiința noastră. Lucrările lui Piranesi ne dezvăluie, în schimb, «imaginea» umană semnificativă ca o construcție, o metaforă, o ficțiune, în sensul pe care l-am subliniat în capitolul precedent: o imagine «făcută» de fiecare dintre noi, pe măsură ce ne construim literalmente percepțiile prin «participarea» la lume, încorporată în limbaj prin conștiința complet întrupată. Dimpotrivă, dacă am construi aceste spații ca atmosfere pentru acțiunea umană, o altă traducere imaginară care implică un limbaj poetic ar deveni indispensabilă.

§

Doi arhitecți moderni, Claude-Nicolas Ledoux și John Hejduk, sunt importanți pentru că au explorat limbajul literar și relația lui cu desenul de arhitectură ca mijloc de reprezentare arhitecturală în proiectele lor teoretice, unind imperativul imaginației productive a creatorului cu o atenție deosebită față de moravurile culturale pentru a realiza o arhitectură

Scanned with OKEN Scanner

poetică și etică a situațiilor armonizate. Lucrările lor sunt vaste și ar fi imposibil să le explorăm pe larg în acest capitol, dar câteva cuvinte vor fi suficiente aici ca exemple pentru argumentul expus.

Ledoux a fost un cunoscut și controversat arhitect, strâns legat de aristocrația vechiului regim francez. El a fost arhitectul proiectelor Salines d'Arc-et-Senans (1775–1780), o mină de sare și unitate de procesare în apropiere de Besançon, Barrières (vămi) și a pereților din jurul Parisului (1785–1789), un proiect nepopular comandat de Fermiers Généraux în scopul impunerii taxelor asupra mărfurilor care intră în oraș. Pentru acest proiect Ledoux aproape și-a pierdut capul la ghilotină. În ciuda practicii sale discutabile, era conștient de necesitatea de a regândi rolul arhitecturii urbane dincolo de regimurile monarhice, pe baza unui nou sentiment de responsabilitate socială și respect pentru natură, care ar avea ca rezultat sporirea fericirii omului. El și-a dedicat mulți ani pentru scrierea cărții despre arhitectură, *L'architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (1804; 1847),(24) un text remarcabil și original, în care teoria devine narațiune poetică, iar povestea descrie proiectul pentru orașul Chaux, modelul (în sensul descris mai sus) unui oraș ideal, conceput de el ca «încoronarea» proiectului său realizat pentru saline. Proiectele pentru instituțiile din acest oraș sunt găzduite în volume geometrice simple iar combinațiile lor, în conformitate cu un concept Newtonian și deistic al naturii – forme pe care el le consideră mai potrivite decât sintaxa clasică mai veche (și decadentă) – și programe noi care încercau să stabilească o nouă urbanitate armonioasă pentru o societate postrevoluționară. Reunind perspectivele de la Le Camus și Boullée, realitatea aparent obiectivă a structurilor arhitecturale propuse ca desene este completată de descrieri ale experienței de viață. Instituțiile noi sunt create și proiectate, iar caracterul arhitecturii – atât sensurile intelectuale și morale, cât și impactul său emoțional – este articulat prin limbajul literar.

Titlul cărții lui Ledoux este demn de a fi remarcat. El caută o arhitectură ale cărei sensuri pot fi extrase din artă, în special din pictură și abilitatea ei de a crea atmosfere elocvente și armonice (un concept prezent în teoria caracterelor), și din moravuri sau obiceiuri, adică din valori întrupate în viața cotidiană a cetățenilor și manifestate la început ca acțiuni obișnuite. Astfel, arhitectura, modelând obiceiuri, ar putea crea un mediu urban cu adevărat dezirabil, corect și etic, funcționând în mod analog cu legislația. Aceasta ar putea contura un mediu pentru acțiunile umane în vederea unei vieți bune, în concordanță cu natura, un concept cel mai probabil inspirat de Jean-Jacques Rousseau. (25)

Scanned with OKEN Scanner

Deși este scris în proză, textul lui Ledoux este foarte poetic, adesea luând un ton pretențios. El descrie experiențele unui călător care vizitează orașul, totuși povestea dispare adesea pe fondul caracterizării situațiilor umane încadrate de noua arhitectură și ordinea urbană. În ciuda unor asemănări formale cu organizațiile sociale utopice ulterioare, Chaux nu este un «panopticon» – un instrument al puterii politice, al controlului naturii și al supravegherii. Mai degrabă, problema pentru Ledoux a fost să ia în considerare noi posibilități pentru spațiul aparenței: un spațiu public potențial eficient după căderea vechiului regim și care încadra drepturile și responsabilitățile unei noi subiectivități umane. Aceasta din urmă, pentru Ledoux, a implicat în special recunoașterea și respectul față de contextul natural. Acesta este motivul pentru un sentiment natural al moralității – o divinitate deistă prezentă în ordinea naturală este invocată frecvent și Ledoux întreabă retoric de ce El a proiectat natura cu o astfel de perfecțiune, dar a furnizat atât de puține reguli pentru ca arhitectul uman să facă o treabă adecvată. Aceasta nu este natura redusă la resurse («rezervele nesecate» ale lui Heidegger): forma ovală a planului general de la Chaux evidențiază geometria cerurilor pe măsură ce pământul se mișcă în jurul soarelui; Natura însăși, în loc de pereți, oferă limitele orașului.

Limbajul lui Ledoux descrie situații, dar niciodată formele clădirilor care constitue locul. Arhitectura imaginată apare din juxtapunerea dintre text și imagine. Desenele arhitecturale prezintă planuri, elevații și secțiuni precise (care totuși nu sunt întotdeauna coerente din punct de vedere constructiv), creând simțul solidității și al obiectivității monumentale, exprimând prin alegerea limitată a geometriei simple caracterul mobil și poetic al instituțiilor și «proporționalitatea lor.» În contrapunct, textele descriu situații efemere care afectează acțiunea umană, modelează comportamentul și oferă un cadru obișnuințelor prin care dezvăluie valori de sine stătătoare care constituie obiceiuri și contribuie astfel la o viață mai fericită. Această viață prezintă un sentiment al prezenței și senzația ca experiență senzorială, un prezent «gros» în sensul pe care l-am prezentat în capitolul 5. În plus, așa cum am sugerat, tonul limbii lui Ledoux este profund poetic: expresiv prin ritmurile și construcția frazei, nu doar prin semnificațiile semantice ale cuvintelor.

Câteva exemple proeminente de instituții pot fi menționate în încheiere. Casa cunoscută de îngrijitorii sursei de apă a orașului (râul Loue) este inovatoare, articulată prin volume simple a căror geometrie provine din natură, cum ar fi cercurile făcute de o piatră căzută într-un iaz. Intenția este de a transmite scopul clădirii, recunoscând în același timp prioritatea Naturii și de a încadra apa dătătoare de viață, atât de importantă pentru

Scanned with OKEN Scanner

binele comun, așa cum izvorăște din adâncurile pământului. Perspectiva accentuează, prin atmosfera sa, caracterul adecvat al formei și legătura acesteia cu calitățile contextului natural al izvorului. Situația prezentată în text, însă, se referă la viața de familie și la valorile sale, la jocul de biliard în camera de la ultimul etaj.

Mai multe proiecte pentru instituții noi promovează valori precum pace, memorie și virtute. În acest context, Oikéma, un bordel pentru oraș, se evidențiază și rezistă interpretării ușoare pentru că pare să încurajeze viciul, mai degrabă decât virtutea. (26) Ledoux se joacă cu «caracterul» arhitecturii sale, ascunzându-i referința în plan (unde ia forma unui falus erect), spre deosebire de elocvența evidentă a simbolurilor din celelalte instituții ale sale. În această situație, povestea este despre experiența senzuală de a vizita bordelul, diversele sale atmosfere vibrante elocvent prezentate, împreună cu importanța sa, deoarece sexualitatea se află la baza acțiunilor și dorințelor umane, este baza tuturor semnificațiilor. Ledoux își imaginează rezultatul diferitelor scenarii prin imaginația literară și demonstrează modul în care un vizitator ar realiza inutilitatea unei întâlniri sexuale lipsite de o dimensiune spirituală, percepând astfel valoarea iubirii romantice reciproce și pline de respect ca fundament al societății. Ca atare, putem înțelege proiectul doar ca o propunere teoretică, în mod necesar «redată» ca o poveste, care dezvăluie ceea ce poate fi de fapt esențialul pentru structura socială a noului oraș.

Proiectul său pentru cimitirul Chaux este, de asemenea, remarcabil. Apropierea de clădirea se face la nivelul solului. Tot ce se vede este o jumătate de sferă curată care sugerează finalizarea sa subterană. Ledoux descrie experiența teribilă de a intra în lumea subpământeană și de a se confrunta cu goliciunea care este moartea. Pe măsură ce privești în sfera centrală străpunsă de o singură sursă de lumină, te simți înghețat de teamă și teroare. Acest lucru rezonează cu emoțiile asociate cu finitudinea noastră și cu tristețea despărțirii de o persoană iubită. Și totuși, forma sferică dezvăluie, în desenul paradoxal al «elevației», o viziune a Universului – a «spațiului cosmic» – umplută cu planete și stele, lumina și ordinea providenței divine: nu un paradis religios, ci o înțelegere a scopului de a duce o viață bine trăită, așa cum scrie chiar Ledoux, sărbătorită printre atomii de lumină. Această juxtapunere extraordinară a unei viziuni a cosmosului umplut cu lumină cu imaginea înspăimântătoare a cimitirului dezvăluie importanța metaforei și a cuvântului poetic ca instrumente de reprezentare și de legătură a semnificațiilor arhitecturale – și care necesită în mod evident o traducere poetică suplimentară dacă modelul ar fi să se materializeze vreodată.

Scanned with OKEN Scanner

§

John Hejduk este probabil arhitectul sec. al xx-lea care a explorat cel mai bine relația dintre desenul arhitectural și limbajul literar. Pentru observațiile sale profunde asupra naturii reprezentării arhitecturale, opera sa aparține, de asemenea, tradiției critice inițiate de Piranesi și cuprinde lucrări poetice tocmai datorită distanței lor față de lumea practicii, manifestând caracteristicile poeziei moderne descrise de Paz și, cum era de așteptat, de către filosofii romantici. Din acest motiv, desenele sale nu sunt reprezentaționale în sensul convențional și funcționează mai mult ca metafore sau modele, în modul descris mai sus. El însuși se referea la cărțile sale ca la niște «opere de arhitectură».

Ar fi imposibil să explorăm bogăția și eterogenitatea lucrării lui Hejduk aici. Proiectele sale cele mai rodnice care abordează suprapunerile dintre limbajul literar și desen sunt Masques, care manifestă ele însele o mare diversitate și aproape sfidează caracterizarea. (27) Am introdus deja proiectul său numit Victims. În scopul acestei discuții, voi vorbi doar pe scurt despre unele aspecte ale proiectului Lancaster / Hanover Masque, finalizat într-o carte publicată în 1992. Ca și alte proiecte Masques, în proiectul Lancaster / Hanover Masque el propune noi modalități de locuire în societate, noi structuri urbane încadrate de o arhitectură adecvată. «Programul» este un aspect fundamental al proiectului, redat în limbaj literar, și moștenește, de asemenea, preocupările inițiate de Ledoux în arhitectură pentru a contribui la un nou «contract social» în sensul pe care l-am prezentat mai sus. În proiectul lui Hejduk, zona centrală a «comunității fermierilor» este desemnată de un spațiu dreptunghiular deschis, marcat ca «gol» de către arhitect – un «spațiu de apariție» încadrat de patru «case» pe câte două laturi opuse, Casa Judecătoriei și cea a Închisorii, respectiv Casa Bisericii și cea a Morții, și două ziduri dispuse față în față cu pereți ce au pe ei 13 scaune suspendate, care intersectează viața biologică și politică (*zoon* și *bios*) ce alcătuiește așezarea umană. Hejduk recuperează înțelegerea unui astfel de spațiu de comunicare ca esența *pólis / civitas*: ea însăși temelia și o precondiție suficientă a oricărei arhitecturi viitoare așa cum a sugerat Vitruvius. (28) El caracterizează desenele pentru acest «miez» al orașului ca pe o «radiografiere ... apariții ... care par oarecum eterice [totuși sunt] absolut exacte: adică tot ce este desenat este suficient, nici mai mult – nici mai puțin». (29)

Aceste remarci provin dintr-un scurt pasaj intitulat «Despre desene», unde Hejduk își prezintă lucrarea (în mod excepțional) și destăinuie câteva din intențiile sale, subliniind utilizarea textului și a desenelor sale literare. El evidențiază faptul că textele din Masque sunt menite să

Scanned with OKEN Scanner

explice «funcţiile» comunităţii, dimensiunea rituală şi teatrală a vieţii, în timp ce «desenul este ca o propoziţie într-un text, în care cuvântul este un detaliu ... Detaliu care ajută la încorporarea unui gând». (30) În timp ce Hejduk se referă aici anume la desenul proiectului pentru Casa Judecătoriei, el crede că desenele sale pentru toate cele şaizeci şi opt de structuri din cadrul Masque, în multe cazuri, compoziţii enigmatice de plan, elevaţie şi secţiune suprapuse într-o imagine simbolică (nu doar grafică instrumentală convenţională), «dezvăluie întreaga structură ... întreaga naraţiune. Viaţa este acolo». (31) Este important să subliniem modul în care Hejduk descrie «apariţia» limbajului poetic şi desenul ca momente întreţesute. Desenul este «propoziţional» (ca o propoziţie, unitatea discursului, în termenii lui Ricoeur discutaţi în capitolul 6) şi «cuprinde întregul unui gând dematerializat».

La fel ca multe dintre celelalte în opera lui Hejduk, această Masque este organizată în termeni de «obiecte» şi «subiecte», prezentate precum coloanele pe o pagină, numerotate şi aranjate faţă în faţă. «Obiectele» sunt structuri arhitecturale cu nume şi desene, deseori descrise în termeni variaţi şi adecvaţi: de la specificaţii tehnice la referinţe literare sau artistice (de exemplu, picturile lui Edward Hopper pentru atmosfera camerelor de hotel), la modurile de funcţionare (roata mică de bâlci ce realizează o rotaţie completă la fiecare douăzeci de ore, adică «Locul Celui Care ţine Timpul»). Fiecăruia dintre acestea îi corespunde un «subiect», un locuitor cu o poveste de viaţă exprimată în limbaj poetic şi totuşi precis. Aceştia sunt implicaţi în activităţi şi uneori în interacţiuni cu alţi «subiecţi», adesea revelatorii pentru scopul omului şi dimensiunile spirituale ale cotidianului – de exemplu, cetăţenii deveniţi în mod paradoxal observatori care participă la spaţiul public se relaxează pe scaunele de lemn pentru a contempla cum «vechea pânză a roţii de bâlci aşezată în Centrul Vid şi care prin vârstă şi elementele normale devine praf». (32) Pentru Hejduk, semnificaţiile arhitecturale se manifestă doar printr-o viaţă trăită (acţiune, pentru care arhitectul este de asemenea responsabil). Această viaţă este trăită într-un context sensibil, formal, conturat de designer, unul care ar putea permite o armonizare între «obiecte» şi «subiecţi».

§

Proiectarea folosind software-ul de design digital ce înlocuieşte procesul arhitectural convenţional bazat pe desen, a jucat, fără îndoială, un rol în sărăcirea continuă a contextului construit în megalopolisul nostru universal. Implicit în software este un imperativ instrumental care

Scanned with OKEN Scanner

devalorizează meşteşugurile implicate anterior în transformarea desenelor şi a machetelor în clădiri. Facilitatea sa de a manipula forma, a dus, în general, la orbire faţă de semnificaţia experienţială a materialelor în detrimentul inovaţiei formale. Software-ul arhitectural dedicat a permis standardizarea extremă şi noutatea gratuită: repetarea formală, ce a dat naştere unor clădiri identice cu componente omogene şi piese sculpturale unice, adesea asamblate din componente eterogene complexe, însă ambele aflate în disonanţă cu locaţia lor (culturală şi fizică) şi calităţile preexistente ale *locului*. Într-adevăr, aceste instrumente puternice care au captivat practicile de construcţie din întreaga lume, participă la o tendinţă socială de a se angaja din ce în ce mai puţin în lumea sensibilă din jurul nostru, prin încrederea în GPS pentru orientare, în Facebook pentru interacţiunile noastre «sociale» sau în Google pentru a afla toate informaţiile necesare despre un loc. Rezultatul este o lume concepută pentru un mod tehnologic de viaţă care ne reduce aptitudinile senzorial-motorii, o lume aplatizată care, fiind o componentă constitutivă a conştiinţei noastre, ne întăreşte simţul nihilismului.

Aşa cum am început să sugerez mai sus, totuşi, în ciuda acestei tendinţe dominante, alimentată de credinţa oarbă a societăţii în reducerea realităţii la datele numerice («informaţie» – considerată «inteligenţă» sau chiar «conştiinţa umană» a maşinăriei), rădăcinile istorice ale problemei noastre sunt mult mai profunde şi nu pot fi atribuite exclusiv mass-mediei digitale. Instrumentele digitale nu sunt «cauza» contextului nostru patologic. Sarcina care stă în faţa noastră, dacă dorim să proiectăm un context mai semnificativ şi mai sănătos, este de a folosi instrumentele în mod critic şi conştient faţă de observaţiile ridicate în aceste pagini. Această sarcină trebuie în mod necesar să fie cercetată de alţii, dar pot fi făcute unele observaţii. Într-adevăr, pe lângă nevoia de a menţine un loc pentru diferite moduri de expresie grafică care implică corpul în continuitate, prin gesturi şi abilităţi cum ar fi desenul de mână, modelajul manual şi lucrul cu materiale, toate acestea calificând de fapt înţelegerea noastră asupra realităţii şi, prin urmare, nu ar trebui să fie reductibile la grafica computerizată, având în vedere argumentul nostru, pare a fi deosebit de important să căutăm modalităţi de a ataşa imaginaţia lingvistică la instrumentele digitale.

Este posibilă «întoarcerea» la lumea experienţei prin mijloace care reduc integritatea unei astfel de experienţe la un cod binar de 1 şi 0? În mod evident, dat fiind ceea ce am descoperit despre opoziţia dintre limbile naturale şi algoritmice, problema nu este simplă. În timp ce tendinţa tehnologiilor digitale este reducţionistă şi substitutivă, este evident că mass-media angajată de artişti poate spori experienţa prin dezvăluirea

Scanned with OKEN Scanner

unor noi întâlniri cu realitatea, la fel ca Cézanne, de exemplu, prin numeroasele sale picturi din Mont Sainte-Victoire prin care a chestionat obsesiv echivalarea percepției vizuale cu perspectiva optică. Într-o carte recentă privind dansul, tehnologiile digitale și fenomenologia, Susan Kozel descrie profund experiențele ei de performer în instalația intitulată *Telematic Dreaming* de Paul Sermon. Așezată pe un pat, imaginea ei a fost proiectată live pe un alt pat situat într-o cameră separată unde orice vizitator putea interacționa cu trupul său virtual. Privind o proiecție a propriului corp pe celălalt pat, ea descrie cum putea uneori să simtă o mare intimitate, în timp ce la un moment dat, s-a simțit în dificultate, deoarece a avut impresia că este agresată de un vizitator deosebit de crud. Kozel concluzionează că «virtualul», atunci când este înțeles în mod corespunzător, are, în ultimă instanță, puțin de-a face cu distanțarea de trup și ecranele calculatoarelor. Bazându-se pe filosofia târzie a lui Merleau-Ponty și conceptul său despre trup, ea subliniază modul în care această noțiune este în concordanță cu înțelegerea prereflexivului ca zonă înainte de dualitatea obiectului și subiectului. Merleau-Ponty scrie: carnea «nu este materie, minte, sau substanță. Pentru a o desemna, ar trebui să folosim vechiul termen ‹element›, în sensul în care era folosit pentru a vorbi despre apă, aer, pământ și foc. ... [Este] mediul formator al obiectului și subiectul ... [fiind] incomparabil de agil ... este capabil să țească relații între corpuri care nu numai că vor mări, ci vor trece definitiv dincolo de cercul vizibilului»w33)

Kozel, pentru care experiența virtuală este înțeleasă ca o repetare a carnalității lumii, demonstrează cum evenimentele participative și receptive, în cazul ei, spectacolele de dans care includ teleprezența digitală, contestă conceptele dualiste predominante în spațiul cartesian, dezvăluind adâncimi semnificative și stimulând comunicarea intersubiectivă. (34) Dacă, așa cum scria V.S. Ramachandran cu privire la fenomenul membrului fantomă, «*propriul corp* este o fantomă pe care creierul a construit-o temporar doar pentru comoditatea vieții», prin explicația privind «mâna ascunsă și o mână de cauciuc în fața ei mângâiate simultan – dacă te concentrezi asupra mâinii de cauciuc, vei simți senzația de pe mâna de cauciuc», pot exista motive pentru convingerea că stările pot fi simulate. (35) Cu alte cuvinte, este posibil să experimentezi senzațiile unui alt obiect. Putem reaminti că, pentru teoria enactivă, dispozițiile și sentimentele nu sunt «interne», ele sunt *în lume*, rezultatul condițiilor conștiinței întrupate. Mai recent, BeAnotherLab din Barcelona, un colectiv de artă interdisciplinară dedicat investigării experimentelor întrupate și teleprezente, a lansat «Mașinăria pentru a fi Altul», unde participanții, de obicei în perechi și purtând dispozitive imense pe cap, își simt mișcările

Scanned with OKEN Scanner

în timp ce văd corpul celuilalt. Performance-urile oferă perspective fascinante la persoana întâi în ceea ce privește genul și diferențele etnice. (36)

Nu este ușor să traducem aceste înțelegeri ale realității virtuale în instrumentele de reprezentare grafică care ar putea avea ca rezultat modele nonreductive și narative de arhitectură. În loc să mențină relația obișnuită la «persoana a treia» cu modelele sale digitale arhitecturale, arhitectul ar trebui să ocupe o poziție «la persoana întâi» pentru a stabili într-o lume virtuală dispoziția atmosferelor pentru acțiunea umană. «Interfața» pentru proiectarea mediilor încă inexistente este de obicei un ecran, care, așa cum am sugerat, este în contradicție cu percepția vizuală spontană. Dezvoltatorii de software pentru jocuri video au explorat mai bine transpunerea la persoana întâi din spatele monitorului. Dar, în unele cercuri, se pune problema posibilității de a depăși limitările ecranului prin medii imersive, cum ar fi cele descrise mai sus. În timp ce provocarea conștiinței de a se recunoaște ca altul nu este dificilă în astfel de medii imersive, mai ales când mișcarea este limitată sau corect coregrafiată între două persoane, simularea vederii spontane într-un mediu vizual proiectat este o altă problemă. Interacțiunea la persoana întâi cu lumea virtuală trebuie să fie ca în realitate, chinestetică și sinestetică, prin perceperea corpului în mișcare prin cameră, atras pentru a înțelege mai bine ce se întâmplă și așa mai departe. Acest lucru este posibil în perfomance-urile și instalațiile de artă care depind de interacțiunile cu mediul fizic, dar este greu de imaginat într-un model vizual al unei clădiri inexistente. Simularea absolută a percepției spontane în timp și spațiu – a *adâncimii* – este probabil imposibilă, deoarece percepția întrupată este întotdeauna o solicitare ce implică trupul, mai degrabă decât o experiență optică pasivă, retragerea dinspre lucruri mari pentru a-i înțelege mai bine pe ceilalți prin sentimentul de a fi atras de anumite culori (mișcarea continuă în lumina ambientală este un alt aspect al percepției întrupate cotidiene foarte dificil de simulat în mediile digitale) simultan cu retragerea din fața celorlalți. După ce a explorat această problemă acum câțiva ani (deși considera încă ecranul ca o interfață necesară), Hubert Dreyfus concluziona: «se pare că în lumea virtuală dispoziția afectivă a spațiului de fundal nu poate ajunge să semene cu starea unui spațiu similar în lumea reală și să ofere astfel îndrumări arhitectului». (37)

Software-urile recente de modelare au încercat chiar să pună la îndoială sistemele sale de comandă carteziană, pentru a permite un angajament mult mai cuprinzător al procesului – cum este, de exemplu, cazul 3ds Max și al altor programe tridimensionale de animație și de randare, unde camera poate simula vederea astfel încât designerul / locuitorul se poate deplasa în jurul clădirii proiectate. Aceasta este, desigur, o

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltare interesantă, deși în mare măsură reprezintă în continuare o eroare, deoarece viziunea noastră nu corespunde strict perspectivei fotografice. Software-urile recente mai sofisticate (deși extrem de greu de utilizat în mod corespunzător) permit lucrul în spațiul non-cartezian și desenul fără a fi nevoie să se utilizeze măsurători precise, facilitând desenul ca proces de gândire. Acesta este cazul cu Maya, software conceput la origine pentru a crea artefacte bazate în principal pe structuri narative, ca și în cazul aplicațiilor 3D interactive, al jocurilor video, al filmelor animate și al efectelor vizuale,(38) folosite în ultimul timp de unii arhitecți. Am desfășurat un proiect de cercetare la Universitatea McGill privind utilizarea mediilor digitale în proiectare folosind software destinat industriei de divertisment (Crytek's CryEngine și Unity3D), menite să creeze atmosfere în care se putea construi o narațiune. (39) Modele pentru astfel de aplicații pot fi jocuri video narative aflate pe piață care se concentrează pe redarea unei povești și crearea de experiențe diferite pentru jucătorii care «acționează» în mediul înconjurător, asemănător versiunilor cinematografice deschise. Unele dintre aceste jocuri evidențiază legăturile dintre acțiuni, povestiri și narațiuni, pe care jucătorul trebuie adesea să le descopere, mai ales în colaborare cu alți jucători.

Ceea ce complică această problemă este discrepanța dintre modul în care software-ul este destinat să funcționeze și modul în care arhitecții îl pot utiliza, precum și faptul că software-ul tinde să devină din ce în ce mai complex, astfel încât adaptarea lui pentru a se supune scopului designerului necesită o cunoaștere aprofundată a «arhitecturii digitale» a programului. În cele din urmă, problema arhitectului este de a stăpâni cu pricepere instrumentele de proiectare disponibile pentru o intenție expresivă care recunoaște primatul lumii experienței, sensurile deja date în lumea naturală și culturală și articulate în limbajul poetic. Aceasta este încă o comandă importantă pentru mediile digitale actuale.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 8.
Arhitectură și *Spiritus* în sec. XXI

Scanned with OKEN Scanner

Arhitectura și artele. Atmosfere prereflexive transformatoare (atmos) *și imaginile poetice reflexive.* Atman *(suflet, în sanscrită) și atmoferă. Arhitectura într-o lume secularizată pentru indivizi (subiecți moderni liberi) definiți de biologic* (homo sacer). *Tentațiile «vieții pentru viață» rezultă din teleologia vieții biologice. «Arhitectura» ca drog psihotrop, de la Durrand la Houellebecq versus arhitectura, context spiritual. Romantismul și «întoarcerea» zeilor în aísthēsis. Contexte armonizate: o alternativă comprehensivă la orașele strict ecologice și sustenabile. Existența atmosferelor care creează dispoziții potrivite pentru practici focalizatoare ce pot evidenția temporalitatea enigmatică prezentă a conștiinței umane.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Prin aceste pagini am căutat să prezint contextul istoric al conceptului de *Stimmung* – atmosferă – în teoria arhitecturii, i-am căutat rădăcinile în fenomenologie și științele cognitive și l-am delimitat de imaginația lingvistică. Am sugerat că abordarea aceasta poate constitui o strategie pentru arhitectura semnificativă din sec. al XXI-lea care, deși are un autor, poate lua în considerare valorile și obiceiurile diferitelor culturi de pe planeta noastră restransă. Rămân multe aspecte de cercetat și testat pentru a găsi instrumente potrivite de reprezentare prin care scopul acesta poate fi atins, adică găsirea strategiilor metodologice pentru implementarea imaginației literare în design, simultan cu folosirea altor instrumente contemporane de imaginație și producție. În acest ultim capitol voi dezvolta câteva din problemele esențiale ridicate de această carte și voi rezuma rezultatele în concluzii suplimentare.

Chiar și după ce corijăm felul în care înțelegem conceptul de *aisthésis*, ceea ce reprezenta pentru Hans-Georg Gadamer «relevanța frumosului» pentru prosperitatea culturilor umane, arhitectura se distinge de celelalte arte. (1) După cum au demonstrat numeroase studii de calitate, disciplina aceasta are în comun multe trăsături cu formele artistice care includ temporalitatea ca aspect al configurării, precum literatura și cinematografia. (2) Imaginea în mișcare imită mișcarea omului iar tehnicile cinematografice de montaj, încadrare și colaj se pot dovedi extrem de folositoare pentru crearea dispozițiilor. Arhitectura are în comun cu pictura și sculptura, în mod evident, mijloacele de exprimare, prezența îndelungată ca obiect capabil să ne emoționeze indiferent de relația cu ritualurile și obișnuințele culturii pentru care a fost produs. Ceva asemănător este evident însă în monumentele importante ale literaturii sau muzicii din secolele trecute. În toate cazurile, operele primite în dar în momentul prezent ne cer un efort interpretiv al conștiinței întrupate. Precum o simfonie compusă de Mozart sau *Pietà* lui Michelangelo, aceste opere transcend particularitățile care le ancorează în timpul și locul istoric în care au fost create și comunică într-un limbaj universal, mai ales la nivelul emoțiilor și al pasiunilor.

Pentru a contura mai bine natura imaginii poetice în arhitectură, l-am citat pe Octavio Paz care susține că datorită dimensiunii în primul rând lingvistice a realității, putem considera artele plastice și operele muzicale ca poeme, cu două condiții: prima, să «întoarcă materialele din care sunt alcătuite la ceea ce sunt – materie strălucitoare sau opacă», prin care evocă poetica primară a materialului studiată de Gaston Bachelard și lasă de-o parte utilitatea instrumentală; a doua, «să fie transformate în imagini... pentru a deveni o formă neobișnuită de comunicare». Aceasta nu este altceva decât imaginea poetică: ceea ce o metaforă «spune», dar nu

poate fi respus în parafrază (deci nu seamănă deloc cu o imagine), care chiar și pentru poemul scris constituie un paradox ce depășește limba. (3) Este important să evidențiem, totuși, că atunci când Paz vorbește despre universalitatea imaginii poetice ce străbate artele, el scrie despre experiența în prezența picturii, a monumentului, a poeziei sau a simfoniei, toate fiind obiecte estetice. În arhitectură, această caracterizare nu este suficientă, întrucât «folosirea» și «materialele» nu pot deveni niciodată irelevante pentru sens – deși, după cum voi argumenta, ele își pot găsi rezolvarea în percepția unui scop mai înalt și a vidului. A pretinde, precum John Hejduk, că arhitectura își poate fi propria reprezentare este întotdeauna o operațiune «critică», justificabilă prin condițiile culturale ale modernității din epoca lui Piranesi, dar care pune într-un con de umbră condițiile *amplasării* trupului, necesare în atmosferele arhitecturale și urbane. *Prezența* în arhitectură operează prin diferite temporalități, «prezentul dens» al experienței prereflexive din fenomenologie, în și prin acțiunile (zilnice) și ca reprezentare (reflexivă) prin memorie și imaginație. Funcționează asemenea unei imagini poetice care, precum «universaliile imaginare» ale lui Giambattista Vico, pot comunica la nivel universal și pot transcende prezentul.

Într-adevăr, principalul subiect al arhitecturii este viața trăită, accesibilă ca poveste narată ale cărei elemente sunt obișnuințele umane. Scopul ei este de a face să rezoneze situațiile cu evenimentele și de a da seamă de familiaritatea lor pe măsură ce deschide opțiuni poetice în manieră lingvistică și de inovație semnatică. Alte arte pot fi distorsionate pentru a deveni doar decorative, a fi păstrate în muzee sau depozitate în subsoluri, în schimb arhitectura, pentru a fi ea însăși, trebuie să fie preocupată de sănătatea psihosomatică, de dimensiunile spirituale (literal «atmosferice») ale vieții. Pentru a se adresa vieții ca experiență trăită, o viață mereu și deja înzestrată de trup cu abilități senzorial-motorii structurate de culturi, arhitectura trebuie să creeze atmosfere transformatoare adecvate care reunesc obiceiul și aduc la iveală schimbarea productivă (poetică și etică). Această putere a arhitecturii imită pe cea a zeilor din antichitate în lumea sensibilă, prezentă azi în chiar sensul și folosirea cuvântului grecesc *atmós*.

În limba greacă veche, *atmós* dublat de «vapori» și «abur» era uneori asociat cu respirația. Ea putea fi otrăvitoare, precum cea a Eriniilor din *Eumenidele* lui Eschil (versul 138), sau benefică, asemenea aburilor emanați de pământul din Delphi care inspirau oracolul (Pausanias, «*Descrierea Greciei*», 10.5.7). (4) Dacă ne întoarcem la rădăcina sanscrită, aflăm că *atman* înseamnă «sinele lăuntric» (sau suflet – într-un sens nondualist), «principiul prim» sau adevăratul sine al persoanei anterior identificării

Scanned with OKEN Scanner

cu fenomenele. În hinduism, pentru a fi eliberată, persoana trebuie să conștientizeze că sinele adevărat (*atman*) este identic cu sinele transcendent. După Plutarh, *atmós*-ul apei curgânde sau al ceții poate purta imagini trecătoare – precum imaginația sinelui (sau sufletului),(5) poate purta cuvinte ca respirația omului. Moștenim din latină *spiritus* (respirație) în cuvinte precum *spirit* și *spiritual*. În arhitectură, atmosferele prereflexive care transformă pot fi înlocuite cu imagini poetice, completând funcția cognitivă și comunicativă, afectivă și intelectuală. În esență, aceasta este funcția spirituală a arhitecturii.

§

Cerem prea mult de la arhitectura lumii noastre secularizate, obsedată în cel mai rău caz, de câștigul financiar și marketingul meschin și, în cel mai bun caz, de scopul de a oferi locuințe accesibile (sau cazare confortabilă) pentru populațiile mari din Africa și Asia? Poate cultura să supraviețuiască mulțumită de un context fără suflet suficient de bun pentru a găzdui pe cei nevoiași sau bogați, să nu aștepte nimic altceva decât producerea unor clădiri strict funcționale, durabile din punct de vedere fizic și uneori la modă? Dar cum rămâne cu nevoile spirituale ale omenirii? Bisericile tradiționale catolice din Quebec sunt acum goale și transformate în săli de sport și condomenii, în timp ce în centrul Los Angeles-ului cinematografele vechi sunt transformate în spații pentru culte noi. Polarizarea religiilor tradiționale prin distorsiuni ideologice este evidentă în lumea sfâșiată de război, în timp ce puterea noilor culte este incontestabilă, chiar atunci când situl lor este un studio de televiziune. Călătorind prin Jamaica, se observă sărăcia fondului de locuințe și totuși la fiecare cinci sute de metri există o clădire bine amenajată pentru un alt cult, mărturie a unei importante nevoi umane. Cum ar putea arhitectura să răspundă autentic la aceste întrebări? Construind un templu «tradițional» în suburbiile din Toronto?(6) Pretinzând că vechile religii rămân neafectate de întrebările contemporane și de propria lor corupție internă? Prin proiectarea de clădiri «interdenominaționale» sterile?

Romantismul a visat să aducă înapoi zeii, dar a găsit calea cultelor și a ritualurilor deja închisă, fie pentru că nu mai exista un grup de adepți care să-și îndeplinească gesturile ritualice după Revoluția Franceză, fie pentru că gesturile implicate în religiile tradiționale erau insuficiente. Cultul zeilor și sentimentul religios au migrat în sfera artelor și receptarea lor: *aisthésis*. (7) Capacitatea literaturii de a comunica o imagine poetică este strâns legată de experiența spirituală, ceea ce poate explica

Scanned with OKEN Scanner

popularitatea fără precedent a romanului (și forme narative asemănătoare precum filmul) în toate culturile de-a lungul ultimelor două secole.

Într-adevăr, întruchiparea zeilor ca evenimente, dispoziții afective sau atmosfere în literatură poate astfel să funcționeze ca un punct de pornire pentru propriile noastre proiecte de spațiu trăit. Invocațiile literare ale atmosferei apar în diferite genuri. În romane și în teatru, de exemplu, atmosferele spațiale sunt evidente ori de câte ori starea de spirit, sentimentele sau motivațiile protagoniștilor se dovedesc afectate de context. Într-un eseu despre opera lui Gernot Böhme, Kate Rigby subliniază faptul că exemplele literare folosite de filozof sunt cel mai frecvent preluate din poezie. (8) Acest lucru nu ține de o simplă preferință personală. Folosirea metaforei, metonimiei, ritmului și rimei, aliterației și asonanței, scrierea poetică, chiar și în ficțiunea narativă, reprezintă mijloace eficiente nu numai de a transmite atmosfera, ci și de a o produce: adică în răspunsurile afective și corporale ale cititorilor. Acest lucru trimite la atitudinea prezentată de criticul literar Hans Ulrich Gumbrecht în cartea sa recentă «*Atmosfere, Stări, Stimmung*», care pune în prim plan expresia atmosferei și a dispoziției afective prin muzica și prozodia limbajului însuși, în timp ce limbajul comunică prin prezența auditivă și nu exclusiv prin reprezentare. (9) Roberto Calasso sugerează existența unei reciprocități ulterioare între limbajul poetic și ideea vizuală aflată la originea tradiției filosofice din Grecia Antică: Socrate s-a descris cu mândrie ca nymphóleptos («capturat de nimfe»); cunoașterea venită de la nimfe, mediatorii dintre muritori și divinități, este atât teribilă, cât și prețioasă. Nimfele reprezintă limbajul poetic, vocile care curg din apă, substanța literaturii. Ele sunt «*materia mentală* mistuitoare, spumantă, vibrantă, care formează o imagine, un *eídolon*». (10)

După contestarea monoteismului de către Nietzsche în «*Știința voioasă*» (1882–1887), orice discuție despre spiritualitate în cultura modernă deține puțină legitimitate în cadrul dogmelor discreditate și a sectelor fanatice. Mallarmé și-a dat seama în mod perceptiv că trebuie să-l omoare pe Dumnezeul (monoteist) pentru a accesa pământul divin, ceeea ce îi definea sarcina poetică: «După ce am descoperit Nimicul, am aflat Frumosul». (11) Propun să considerăm că vechile și precisele distincții, atât de bine expuse de Mircea Eliade și ușor extrapolate la moștenirea arhitecturală, dintre sacru (literal, ceea ce este «separat») și profan nu mai sunt operaționale, astfel încât spiritualul ne putem astepta să apară în viața cotidiană, iar arhitectura să fie unul dintre mediatorii săi importanți.

§

Scanned with OKEN Scanner

În sec. al XIX-lea, Europa a încurajat gândirea pozitivistă, diferită de cea a perioadelor europene clasice și medievale și chiar diferită de cea al Iluminismului din sec. al XVIII-lea. Conceptul de natură în sec. al XIX-lea, încă impregnat de filosofia naturală a lui Newton și prezent în proiectul literar și grafic al lui Ledoux pentru orașul Chaux, de exemplu,(12) s-a desprins de Natura Divină specifică secolului anterior și a fost redus la o simplă «resursă naturală», o caracterizare a realităților exterioare incontestabile astăzi pretutindeni în ciuda diferențelor culturale reale sau presupuse. Natura a devenit tezaurul de animale, plante și materie neînsuflețită, despărțită de conștiința noastră: ea există pur și simplu pentru a fi exploatată, chiar dacă parcimonios (sau, în prezent, sustenabil). Spre deosebire de materialele vii folosite în arhitectura tradițională, materia inertă după sec. al XIX-lea a devenit un compozit de substanțe chimice cuantificate prin masa lor atomică în tabelul periodic al elementelor. Focul, apa, aerul, pământul au încetat să fie elemente reale. Manifestările lor calitative puteau fi explicate prin moleculele din care erau constituite și reacțiile chimice. Viața însăși a fost redusă la carbon și atomi de gaze. Odată ce Laplace a ajuns să explice prin matematică funcționarea unui univers mai mare decât cel al lui Newton – care explica mișcarea mai puțin predictibilă a cometelor, de exemplu – și i-a putut spune lui Napoleon că nu are nevoie de Dumnezeu ca «ipoteză», chiar conceptul cosmosului (ordinea) a apărut ca ipoteză de demonstrat prin instrumente din ce în ce mai sofisticate. Privilegiul acordat gândirii științifice pozitiviste a condus în mod inevitabil la stagnarea științei subiective după cum a fost expusă în cele din urmă de teoria lui Werner Heisenberg, evidentă în teoretizarea fenomenului luminii. (13)

Continuitatea dintre *mythos* și *logos*, dintre narațiunile literare (religioase, sociale, politice) cu accent pe metaforă și polisemie, și discursul logic cu accent pe limbajul indicativ, constituise întotdeauna regula pentru asamblarea adevărului realității în Occident. Gândirea pozitivistă exclude însă orice speculație și limbaj metaforic, ea caută legitimitatea în logica pură a matematicii. Acesta a fost și argumentul lui Immanuel Kant în *«Prolegomene la orice metafizică viitoare»* (1783). Nicio filozofie viitoare nu ar putea fi validă fără să respecte cu strictețe regulile raționamentului matematic. *Phrónesisul* aristotelian, «prudență» sau «înțelepciune», exprimat în limbajul cotidian, a încetat să fie o autoritate, iar retorica, tehnica sa, a fost evacuată din învățământul superior, fiind asociată cu neadevărul. Romantismul a prezentat alternativele pe care le-am contemplat în capitolele anterioare: romanul, ca formă artistică nouă și adevăr afectiv ce depășește logica. Hans-Georg Gadamer, contemplând limitările rațiunii în era științei recente, a explicat în ce mod

Scanned with OKEN Scanner

marile romane au înlocuit filosofia tradiţională prin preluarea capacităţii de a pune întrebările fundamentale ale umanităţii, în timp ce în sec. al XIX-lea şi al XX-lea, filosofia superioară a devenit în general împotmolită în propriile sisteme formale. (14)

Din dorinţa de a oferi contexte comunicative pentru culturi, arhitectura tradiţională europeană – cu proporţii armonice care au dictat dispoziţia formală şi limbajul narativ care a ghidat consideraţiile ornamentale – a oglindit continuitatea dintre logică şi limbajul narativ, din care au rezultat, prin mimesis, atmosfere armonizate şi, în ultimă instanţă, contexte urbane coerente. Contextele născute din această tradiţie au adăpostit ordinele politice asociate cu vechea democraţie, teocraţie, monarhie şi imperiu. Continuitatea în arhitectură a fost ruptă în sec. al XIX-lea, după cum reiese din scrierile lui Jean-Nicolas-Louis Durand şi a coincis cu evoluţia noilor politici – cu impact radical asupra satului global, în ciuda diferenţelor culturale actuale şi a retrezirii conştiinţei faţă de limitele raţionamentului ştiinţific. Revoluţia Franceză nu a fost doar un război civil oarecare, ea a marcat sfârşitul unor sisteme politice milenare bazate pe noţiunea judecăţii transcendenale a suveranului. După ce Louis XVI a fost decapitat, toţi oamenii s-au considerat egali şi niciun alt conducător modern nu a mai fost numit reprezentant divin, în ciuda pretenţiilor manifestate de diverşi dictatori.

Orice individ născut azi deţine un set de drepturi universale cuprinse încă în doctrina *égalité, fraternité, liberté*. Drepturile aparţin omului nou şi cu adevărat autonom, modelat pe baza premiselor dualiste carteziene, înzestrat cu voinţă liberă aproape absolută şi care trebuie să fie pe deplin responsabil de acţiunile sale. În ciuda beneficiilor indiscutabile ale noii dispensiuni pentru majoritatea oamenilor, aceasta a avut şi un anumit preţ. În noua situaţie, omul se va afla tot mai incapabil să participe la ritualuri, cele mai importante acţiuni focalizante conturate în mod tradiţional de arhitectură, deoarece, prin definiţie, ritualul implică credinţa într-un agent extern responsabil cu adevărat de urmări. Noua voinţă de putere a individului viza controlul absolut fără să ezite să exploateze prin metodologii instrumentale tot mai eficiente o realitate considerată complet *altceva* decât el. Aceasta a dat naştere la pericole de natură sensibilă, precum criza ecologică prezentă azi, dar şi o criză mai subtilă a participării în rândul oamenilor moderni: o potenţială alienare, de lumea naturii şi culturii, din care izvorăşte un simţământ al lipsei de sens, fapt ce explică în mod paradoxal şi polarizarea ideologică a religiilor şi ivirea nesfârşită de noi culturi. Condiţia enunţată a creat mari dificultăţi pentru arhitectură în ceea ce priveşte rolul ei de conturare a acţiunilor semnificative. În măsura posibilităţilor sale, arhitectura ar trebui să nu

Scanned with OKEN Scanner

contribuie la ciclul vicios al instrumentalizării și utilizării facile. Ar trebui să facă mai mult decât să producă medii confortabile și consumabile cu un termen de valabilitate planificat.

După Giorgio Agamben, odată ce devenim cu toții suverani (asemenea regilor de altădată), devenim cu toții sacri, *homo sacer*, și reduși la biologic. (15) Ceea ce intră în discuție este chiar diferența dintre omul obișnuit și suveran: omul obișnuit, în accepția lui Aristotel a primit atît zoon (biologicul pe care îl are în comun cu animalele), cât și bios, dependent de logos sau vorbire – este radical transformat. *Însăși eficiența limbii naturale de a obține ordine politică, adică echilibru și stare de bine a omului, este pusă sub semnul îndoielii.* Pentru a controla ființele umane reduse la dimensiunea biologică, egali «prin lege» și liberi să acționeze, regimurile «democratice» au fost nevoite să pună în aplicare reguli, reglementări și un aparat de control, disciplină și supraveghere (așa cum a explicat Foucault) necesare pentru a asigura ordinea și pe care acum le acceptăm de bună voie. Nu este surprinzător faptul că instituțiile lor legislative și de poliție devin adesea corupte. Chiar și guvernele cele mai «deschise» devin state polițienești unde găsim manifestările extreme ale valorilor prețuite ale Revoluției Franceze în corporatismul economic (libertatea), comunismul (egalitatea), socialismul național (fraternitate) care produc în polarizarea lor cele mai grave coșmaruri autoritare din ultimele două secole.

Durand, despre care am discutat deja multe, a expus prima teorie arhitecturală pentru omenire redusă la viața (*zoon*) în care arhitectura servește ca un adăpost biologic confortabil construit în cel mai eficient mod posibil. Durand a susținut că importanța arhitecturii constă tocmai în faptul că permite oamenilor, aruncați într-un mediu natural ostil, să evite durerea și să maximizeze plăcerea, aceasta fiind, în opinia sa, singurul scop universal evident, care pune capăt la toate celelalte speculații despre frumusețe, înțeles sau expresie. În ciuda discuțiilor despre rolul plăcerii și al durerii în sfera senzațiilor și al acțiunilor omului apărute deja în timpul Iluminismului, nicio teorie arhitecturală anterioară nu îndrăznise să-și reducă valorile la simpla lor opoziție. Toate formele subsecvente funcționalismului și biomimetismului, de la dorința sublimă de a construi case cu delicatețea și priceperea cuiburilor de păsări, la obsesia contemporană ridicolă de a crea clădiri «inteligente» își găsesc originea în această atitudine. Este important să cugetăm asupra motivului pentru care această concepție a fost adoptată de disciplinele moderne și tot mai mult de societățile din întreaga lume după 1800 și de ce argumentul său în favoarea hedonismului (căutarea individuală a plăcerii) pare «bun simț» pentru majoritatea oamenilor moderni.

Scanned with OKEN Scanner

Daniel L. Smail a explicat că, din perspectiva neurobiologiei evolutive, având în vedere nu numai istoria omenirii recente, ci și «istoria noastră profundă» (inclusiv din paleolitic și neolitic), putem susține că progresul civilizației este «o iluzie a psihotropiei». (16) Deși admite că poate fi o hipergeneralizare, precum marile narațiuni ale istoricilor sacri care văd desfășurarea istoriei ca plan al lui Dumnezeu, el crede că există suficiente motive pentru această ipoteză. Ceea ce trece drept progres «nu reprezintă altceva decât noi evoluții în arta schimbării chimiei corpului». (17) Deși este imposibil să rezumăm argumentele lui Smail aici, poziția lui este importantă în vederea căutării noastre de armonizare prin arhitectură. Poate fi cinic sau reductiv să privim realizările istorice ale omenirii în această lumină, dar cu siguranță că odată ce o înțelegere dualistă a realității (diviziunea carteziană minte / trup) a fost asumată la modul general la începutul sec. al XIX-lea, dispariția trupului dureros, muritor a fost sărbătorită, iar tendințele psihotrope au fost accentuate.

De fapt, având în vedere omogenizarea actuală a societății globale și universalitatea fiziologiei umane de bază, Smail speculează că este probabil ca toți oamenii «să fie tentați de același pachet de inputuri senzoriale și stimulente corporale și că piața capitalistă, după cum evoluează către soluții optime, va găsi, într-un final, pachetul perfect de produse și mecanisme psihotrope». (18) Cu toate că, în cele din urmă, va fi imposibil de realizat datorită cererii sale nesustenabile de energie, această mișcare indică «sfârșitul istoriei» profețit de Francis Fukuyama: «animalizarea» radicală a ființelor umane și lipsa aproape totală a stării de armonizare. Dificultatea reală, după cum concluzionează Smail, constă în faptul că suntem din ce în ce mai nesimțitori la mecanismele care ne stimulează în fiecare zi dispozițiile afective și sentimentele. În general, ne plictisim de ceea ce în urmă cu doar un deceniu ar fi fost un context interesant, creăm o insensibilitate neurochimică care ne sporește alienarea.

Rezultă, așadar, că pentru o mentalitate dominată de hedonism, arhitectura ar fi cea mai bună dacă ar funcționa ca un drog high-tech: oferind un confort maxim și suficientă excitare cât să evite plictiseala între leagăn și mormânt, promovând uitarea morții în timp ce știința caută mereu eliminarea ei. Michel Houellebecq, în scrierea științifico-fantastică intitulată *«Posibilitatea unei insule»*, ia în considerare ce poate rezulta din cultura noastră actuală hedonistă, proiectând totul în viitor, peste aproximativ douăzeci și cinci de generații. Naratorul descrie, prin Daniel, personajul principal, durerea asociată cu îmbătrânirea și pierderea vitalității sexuale în societatea obsedată de tinerețe. Narațiunea se concentrează asupra apropierii lui Daniel de o sectă care caută eliminarea totală a suferințelor fizice și emoționale, în timp ce își dedică energia

Scanned with OKEN Scanner

pentru a face posibilă clonarea oamenilor: oamenii în deplină vitalitate care se vor hrăni în cele din urmă ca plantele, printr-un proces similar cu fotosinteza. Daniel își oferă în cele în urmă ADN-ul sectei, care, aflăm apoi, este motivul supraviețuirii sale prin clonarea succesivă până la a douăzeci și cincea generație.

Oracolul sectei ne învață că gelozia, dorința și apetitul pentru procreere s-au născut din suferința noastră existențială care ne face «să ne căutăm unii pe alții ca pe un paleativ». Trebuie să depășim însă această etapă și să lăsăm în urmă lumea socială pentru a tinde către starea «în care simplul fapt de a exista (biologic) constituie în sine un prilej nesfârșită de bucurie». Toate formele de sexualitate reduse la «intermediere» prin ecrane calculatoarelor, constituie «nimic mai mult decât un joc, adoptat în mod liber și neconstitutiv ființei». Altfel spus, doar «libertatea indiferenței» poate aduce seninătate. (19)

Oamenii evoluați ai lui Houellebecq nu au nevoie de arhitectură, așadar contextele pentru comunicarea întrupată, pentru spațiile afective ale dorinței devin inutile. Ei locuiesc în case simple care nu sunt decât adăposturi cu monitoare legate la rețele eficiente de telecomunicații. Schimbă informații prin cuvinte scrise și coduri precise, dar numai prin intermediul terminalelor lor, iar toată lumea este încurajată să scrie o autobiografie pentru succesorii săi. Își trăiesc numărul de ani alocați cu scopul plăcerilor pur telematice, pentru a fi înlocuiți cu o altă încarnare. Viețile și le petrec încercând să elimine orice rămășițe de dorință, pregătindu-se pentru mântuirea finală (venirea «Celor din viitor»), studiind viețile «tragice» ale predecesorilor lor față de acest scop măreț. În afara perimetrului lor, supraviețuiesc hoardele de «neoființe» pe o planetă decimată de războaie și dezastre ecologice, și care totuși mai evocă celor din interior misterele asociate cu pasiunea.

Într-adevăr, în ciuda tuturor eforturilor raționale ale oamenilor evoluați și a logicii impecabile a proiectului, apar contradicții și, eventual, experimentul eșuează, cel puțin pentru personajul principal. Daniel 25 (clona a douăzeci și cincea) scapă din mediul său confortabil în căutarea unei femeie pe care o întâlnise online, ea însăși condusă în lume prin credință în supraviețuirea iubirii și în importanța ei pentru fericire. Aflăm de la oracol că a fost «otrăvită» de o poezie delirantă scrisă de Daniel 1, în care acesta își mărturisise dragostea eternă pentru o tânără spaniolă care îl abandonase (chiar înainte să se sinucidă după ce realizase că era pur și simplu prea bătrân pentru ea). Citise și *«Banchetul»* lui Platon (dialogul despre dragoste), una din cărțile pe care secta le considera cele mai dăunătoare texte scrise vreodată din cauza intoxicării omenirii occidentale și, în cele din urmă, a omenirii în general. Din punctul de vedere

Scanned with OKEN Scanner

al oracolului, textul lui Platon «inspirase (în umanitate) dezgust pentru condiția sa de animal rațional» și a creat un vis de care nu reușise să se dezbare în totalitate, nici după două milenii. Ecoul a fost atât de puternic încât creștinismul l-a preluat, iar Apostolul Pavel a mărturisit: «(...) vor fi amândoi un trup. Aceasta este marea taină; iar eu îl propovăduiesc în relație cu Hristos și cu Biserica.»(20)

După ce străbate lumea neprimitoare timp de câteva zile, neizbutind să o găsească pe femeia iubită, Daniel 25 își află sfârșitul adevărat, murind de deshidratare, nu fără să exclame: «Am fost. Am încetat să fiu. Viața a fost reală.»(21)

§

Așadar, putem să ne întrebăm ce înseamnă viața adevărată? Și ce este această viață specifică omului pentru care arhitectura trebuie să creeze atmosfere armonizate? Este doar procesul material, hedonist, descris în aceste scenarii și deseori îmbrățișat de culturile contemporane? Biologii chilieni Franciso Varela și Humberto Maturana au inventat termenul de *autopoiesis* pentru a caracteriza viața matabolică, autonomă (celule și bacterii diferite de alte compuse chimice și chiar de viruși parazitari) aflată mereu în căutarea homeostazei și înțelegerii hranei ca «sens». Aceasta este tocmai viața biologică pe care o avem în comun cu alte organisme vii, deja conștientă și cu o «minte» elementară: zoon-ul lui Aristotel.

Având în vedere observațiile prezentate, nu este surprinzător faptul că Patrik Schumacher a preluat termenul de *autopoiesis* pentru a evoca autoorganizarea în proiectarea parametrică extrapolată (22) și extrapolat acum la nevoia noastră comună de a crea clădiri eficiente, inteligente, care să ne satisfacă cerințele de confort și de plăcere, prin imitarea sistemelor unei «minți computerizate». Însă neurofenomenologia înțelege arhitectura mai degrabă ca pe un sistem heteropoietic capabil să completeze armonios procesele metabolice ale conștiinței umane, să asigure acțiuni prereflexive intense și o înțelegere reflexivă a locului ocupat în lumea naturală și culturală. *«Limitele» arhitecturii ar fi astfel articulate nu ca o parte autogeneratoare a unui sistem (ca într-o celulă conținută de membrana sa), ci prin limbaj, acea caracteristică fundamentală a vieții umane, în vederea exprimării intersubiective.* Trebuie să insist aici asupra uneia dintre descoperirile primare enunțate: limba își are și rădăcinile în domeniul prereflexiv al gestului și al corpului ca un sistem primar de exprimare. Nu este un cod mai mult sau mai puțin arbitrar. Limba este «emergentă», «vorbește prin noi» și captează sensul în împletitura sa. Cuvintele indică sensul, dar nu coincid niciodată total cu el. (23)

Scanned with OKEN Scanner

Având în vedere caracterul heteropoetic al arhitecturii, se poate înțelege mai bine că darul său unic este acela de a oferi experiențe ale sensului și scopului nu în simpla împlinire a plăcerii, ci în *întârzierea* (cuvântul celebru al lui Marcel Duchamp prin care caracteriza experiența sensului din propriile sale lucrări) ce dezvăluie spațiul existenței umane ca spațiu al dorinței. O astfel de dorință este de fapt dulce-amăruie, așa cum a numit-o Sappho, fără a se încheia vreodată în cadrul homeostaziei biologice și nu poate fi redusă la căutarea confortului și a unei împliniri tot mai mari. Așa-numitul sens al existenței pare adânc ancorat în biologia noastră, ca o alternativă adevărată *umană*, în care dorința este nesfârșită, totuși una care poate fi întotdeauna simțită ca având un scop în acțiunile noastre, mai ales când este încadrată de opere de arhitectură armonioase. Spre deosebire de Antonio Damasio, care a susținut că artele sunt alte «cauze» ale homeostazei pentru o minte reflexivă, le-aș putea caracteriza ca o mediere simbolică prin care oamenii se ocupă de calitatea paradoxală deschisă a homeostazei noastre biologice pe măsură ce o trăim în vederea conștientizării morții. (24)

În alte scrieri am explicat că spațiul dorinței nu este o construcție a posteriori, ci mai degrabă spațialitatea conștiinței (sexuale) întrupate, dar și spațialitatea conștiinței lingvistice a omului. Platon a numit-o *chóra*, prin care cuvântul ce desemnează *scaunul* tipic de lemn și piele din fața mea, cu toate crăpăturile și imperfecțiunile lui, coincide cu idealul de scaun, care există întotdeauna în lume, este spațiul în care specificul și efemerul întâlnesc idealul și eternul. Indiferent de deosebirile față de tópos, locurile naturale pe care le avem în comun cu alte specii de animale, situl enigmatic co-emergent al conștiinței enactive este adesea ascuns azi de ipotezele pseudo-științifice. Dincolo de preferințele stilistice, de modă, geometrii generatoare și preferințe formale, chemarea arhitecturii este de a reprezenta pentru om un spațiu armonizat cu acțiunile și obișnuințele din lume, ce rezonează la nivel emoțional și în care *Stimmung* se poate manifesta ca «împrăștierea unui cutremur al ființei ca eveniment în *Dasein*.»(25)

Un alt aspect important al darului *locului* oferit de arhitectură este acela de a revela în sine *adevărata temporalitate* a acestui spațiu al experienței umane, o dimensiune constitutivă a ceea ce putem numi accesul la *spiritualitate*. Aceasta este experiența unui moment prezent care, deși poate fi conceptualizat de știință (și de ceasurile noastre) ca un punct cvasi-inexistent între trecut și viitor, capătă prin trăire adâncime și este simțit ca având dimensiuni – într-un fel, eterne. Acesta a fost întotdeauna timpul «în afara timpului», care este darul ritualurilor, sărbătorilor și al artei, evocat de Hans-Georg Gadamer (26) sau timpul «tăcerii» îndrăgite

Scanned with OKEN Scanner

de Louis Kahn și Juhani Pallasmaa în arhitectură. Prezentul «cu dimensiuni» corespunde cu noțiunea de *écart* a lui Merleau-Ponty, întârzierea dintre experiența prereflexivă și gândirea reflexivă în toate modalitățile sale, paradoxal prezente în experiență și substanțiate de neuroștiință. Într-adevăr, după cum am remarcat, structura formală a conștiinței timpului sau a temporalității fenomenale (descrisă inițial de Husserl și parafrazată în capitolul 5) are un corespondent în structura dinamică a proceselor neuronale. (27) Această temporalitate unică a omului este în general ascunsă de interpretări științifice și hedoniste ale sensului, prin care putem să presupunem că prezentul «nu există» și ne cultivăm în continuare obsesia distructivă față de viitor. A da loc unei astfel de *prezențe* în cadrul evenimentelor pe care le-a conturat a fost o realizare bine documentată a arhitecturii și a poeziei de-a lungul istoriei care a ajutat oamenii să perceapă semnificația în concilierea contrariilor: ființa și absența, viața și moartea, reunite dincolo de teologia dogmatică.

§

În ciuda convingerilor predominante privind structura dualistă a realității confirmate în mod constant de tehnologiile instrumentale de știința contemporană și de vechile credințe religioase, dar și purtate prin sistemele metaforice ce definesc gândurile noastră ca neîntrupate, sper că am demonstrat suficient de clar că nu există gândire (sau suflet) neîntrupată. «Noi» suntem mai mult decât creierul nostru. Tot sistemul nervos este întrupat și în lume. Conștiința se află în continuitatea biologicului, cu adevărat «gândire în viață». De asemenea, proprietățile minții (cum ar fi dispozițiile afective și sentimentele) nu sunt în mod principal interne. Ele sunt, bineînțeles, modelate de fiziologia creierului, dar mai ales de corpul viu și acțiunile acestuia în lume. Gilbert Ryle ar merge mai departe cu negarea existenței unei «lumi interioare»(28) substanțiale, cu argumentul că nu este nimic de văzut în interiorul unui craniu uman. Introspecția este doar retrospectivă (despre experiențele anterioare – fie recente, fie pe termen lung). Acest lucru este confirmat de George Lakoff și Mark Johnson, care, în acest sens, urmează gândirea lui Merleau-Ponty și David Abram. Deoarece gândirea întrupată face parte și depinde de corpul viu pentru existența sa, pentru a putea vorbi corect despre experiențele spirituale accesibile culturilor din întreaga lume și esențiale pentru sănătatea psihosomatică, este necesar să ne dăm seama că această experiență este întrupată. (29)

Lakoff și Johnson ne amintesc faptul că o funcție majoră a minții întrupate este empatică. (30) Capacitatea noastră de proiecție imaginativă și mimetică este o facultate cognitivă vitală, originea sinelui nostru

Scanned with OKEN Scanner

social. Spre deosebire de Sartre, care a postulat înstrăinarea absolută față de «Altul», aparent imposibil de cunoscut pentru noi, fenomenologia lui Merleau-Ponty demonstrează că ne cunoaștem pe noi înșine numai *printr-o* astfel de proiecție. Ne cunoaștem prin celălalt, în comunicare întrupată așezată în context prin arhitectură și spațiu urban (și pentru care Skype-ul este întotdeauna un substitut slab). Din punct de vedere experiențial, aceasta este o formă de «transcendență». Lakoff și Johnson adaugă că proiecția imaginativă empatică cuprinde o parte semnificativă din ceea ce a fost numit experiență spirituală, după cum apare în practicile meditative. Am insistat în aceste pagini asupra faptului că mediul sau contextul constituie o parte a conștiinței noastre, nu un «altul» sau o colecție de obiecte, ci, într-adevăr, o parte din ființa noastră. Prin proiecția empatică, înțelegem că facem parte din mediul înconjurător.

În multe tradiții religioase, legătura cu lumea naturală este privită ca o întâlnire cu prezența divină ce se găsește în toate lucrurile. În teologie, aceasta este cunoscută sub numele de panenteism prin care se afirmă simultan atât transcendența, cât și imanența lui Dumnezeu: Dumnezeu nu există ca o ființă separată «undeva acolo», El este mai mare decât orice, dar totul este cuprins în Dumnezeu; Dumnezeu este «chiar aici», cu toate că este și mai mult decât «chiar aici». (31) Această condiție descrie posibilitatea unei spiritualități autentice pentru modernitate în urma dualismului. Din acest motiv, Hölderlin merge, dincolo și în spatele zeilor, pentru a ajunge la divinul pur sau «imediat»: *enargeîs*. (32) Sacrul este însăși minunea – aliniere a *cháos*-ului și *nómos*-ului – exact ceea ce admira Heidegger în poezia lui Hölderlin. Pentru poet, haosul este sacru, aspect care ne amintește de relația dintre *cháos* și *chóra*, spațiul cultural, despre care vorbește Platon în *«Timaios»*. Haosul este abisul de unde răsare lumina și care etalează toate locațiile în timp și spațiu măsurabile. (33)

Prin acceptarea posibilității unei spiritualități panenteiste pentru conștiința nondualistă întrupată în lumea contemporană, este ușor să recunoaștem că, pentru realizarea acestui scop, contextele sunt esențiale. Dacă percepția este ceva ce «facem» și viața conștientă de sine apare ca urmare a înfiripării noastre senzorial-motorie în lume, atunci contextul este «echipamentul» conștiinței (în sens heideggerian), iar arhitectura este un eveniment. Arhitectura trebuie să fie rezonantă, «empatică» pentru a ajunge la o integritate spirituală. Mediile postindustriale sunt rareori receptive la empatie, dar ar putea fi, așa cum ne demonstrează literatura și cinematografia, și trebuie să facă parte din viața cotidiană, fără să mai fie «separate» ca vechile spații ritualice. Arhitectura nu este o întâlnire cu o dimensiune neobișnuită, ciudată sau chiar supranaturală desfășurată în afara experienței obișnuite, ci dezvăluie o dimensiune, *Stimmung* – o

Scanned with OKEN Scanner

acordare a ființei mereu funcțională sub conștiința convențională, în domeniul carnal al schimburilor cu corpurile noastre biologice, adevăratele minți întrupate. Astfel, arhitectura importantă și spațiile urbane vii nu se rezumă doar la a ne impresiona, ele ne adună în corpul prezentului atât de temeinic încât explicațiile sunt de prisos. Ea dezvăluie obișnuitul în toată simplitatea lui extravagantă și îl face să strălucească. (34)

Într-adevăr, este interesant de observat că pentru greci, theós nu are cazul vocativ; un zeu nu poate fi «chemat». *Theós* are o funcție predicativă prin care desemnează ceva ce se întâmplă, un *eveniment*, astfel se referă la arhitectură, atmosferă și dispoziții afective. Euripide scrie în *«Elena»*: «O, zei: recunoașterea iubitei este zeul.»(35) După Karl Kerenyi, într-adevăr, în Grecia antică era într-adevăr o obișnuință ca un eveniment să fie caracterizat ca theós. (36) Theós putea deveni cu ușurință Zeus. Aratus scrie în sec. al III-lea î.Hr. : «De la Zeus să ne fie începutul, de la cel pe care oamenii nu-l lasă fără nume. Pline de Zeus sunt jurămintele și locurile unde se întâlnesc oamenii, plini de Zeus marea și porturile. Fiecare dintre noi și în orice fel are nevoie de Zeus. Într-adevăr, noi suntem urmașii lui.»(37) Urmează apoi celebra declarație a lui Virgiliu: Iovis omnia plena; Dumnezeu (Jove) este pretutindenea... este lumina. (38) În 1797, Siegfried Schmidt a tradus acest sentiment prin sensibilitatea romantismului: «Totul este viață, dacă Dumnezeu ne animă, nevăzut, imperceptibil. / Ele sunt atingeri ușoare, dar cu putere sfântă.»(39) Astfel, atheós înseamnă, în general, «a fi abandonat de zei», sau, putem spune «lipsit de arhitectură». Acesta este rezultatul contextelor care alienează în loc să rezoneze cu potențialul nostru empatic.

Specialiștii în științe cognitive de la începuturile fenomenologiei au explicat modul în care conceptualizarea se poate întâmpla numai prin corp și, din moment ce corpul este mintea angajată în contextul său, calitățile acestei realități externe sunt foarte importante pentru cunoaștere. (40) Limba este medierea care ne permite să corelăm aspecte legate de această relație, ea este limbajul metaforic care explică emoțiile și sentimentele și care poate dezvălui dimensiunile conștiinței ascunse de gândirea analitică. În această carte, am reexaminat relația dintre ceea ce fac arhitecții în proiectare, limba vorbită și felul în care acest lucru afectează procesul, în concordanță cu descoperirea identităților dintre limbajul natural și cel poetic. Acestea se manifestă în primul rând sub forma unor programe narative care pot evidenția obiceiurile și acțiunile semnificative care au nevoie să fie modelate prin formă, implicând activ problemele etice ale proiectului și concilierea cu trecutul istoric. Acesta este o adevarată fuziune a orizonturilor provenite din preocupările personale ale clienților și din sfera culturii. Limbajul primar metaforic poate

Scanned with OKEN Scanner

aduce și narațiuni lirice care imaginează calitatea emoțională a spațiilor, înfiriparea lor ca vase rezonante pentru programe culturale și valori comune care duc la spații empatice pentru locuire. Această experiență trebuie să fie pasionantă – corpul și arhitectura o fac posibilă. Lakoff și Johnson scriu: «Mecanismul prin care spiritualitatea devine pasionantă este metafora. ...Prin metaforă, vivacitatea, intensitatea și semnificația experienței obișnuite devin baza spiritualității pasionante». (41)

§

Deoarece, potrivit lui Ricoeur, funcția ontologică a discursului metaforic este de a dezvălui «Realul ca Act»,(42) ne putem imagina cu ușurință că arhitectura are și ea această capacitate. Este cunoscut faptul că în trecut arhitectura și-a găsit una dintre cele mai importante expresii ale sale în instituțiile religioase și politice, cele care dădeau sens vieții colective și personale prin încadrarea ritualurilor. Pentru panenteismul contemporan, legăturile dintre teoria enactivă a percepției și psihologia budistă antică sunt cele mai grăitore. (43) În secolul al doilea al erei creștine, filozoful budist Nargajuna a prezentat în detaliu teoria codependenței și explică aspectul și sensul realității. (44) El a afirmat că, deși subiectul unei acțiuni poate să-și asume cu ușurință existența reală separat de lume sau, chiar mai ușor, persistența și existența absolută a obiectelor după dispariția sa, la o examinare mai detaliată, acest lucru nu are sens. Nu putem vorbi nici despre un privitor de vederi care nu-și vede vederea, nici despre o vedere care nu este văzută de privitorul său. Nici nu este posibil să presupunem că acțiunea în sine are o existență pozitivă și independentă. În cele din urmă, după testarea tuturor argumentelor logice posibile, el concluzionează: «nu se găsește nimic care să nu crească în mod dependent de ceva. Din acest motiv, nu există nimic care să nu fie gol» (sublinierea îmi aparține). (45) Altfel spus, dacă subiectele și obiectele lor, lucrurile și atributele lor, precum și cauzele și efectele există independent așa cum gândim în mod obișnuit, atunci nu trebuie să depindă de nicio condiție sau relație. Cu toate acestea, nimic din experiența noastră nu îndeplinește acest criteriu și, prin urmare, nu există nimic care să aibă o existență absolută sau autonomă. Totul este «gol» și se naște în codependență. (46)

Cum rămâne cu experiența noastră zilnică hiper-realistă? Nagarjuna a explicat că există două adevăruri, adevărul convenției lumești și adevărul absolut. Adevărul relativ este adevărul fenomenal așa cum apare el. În tibetană, acest lucru se numește *kundzop*, adică «aranjat, îmbrăcat sau costumat» și reprezintă *sunyata* sau adevăr absolut (vid, neîntemeiere), dar îmbrăcat în culorile lumii fenomenale, a experienței cotidiene.

Scanned with OKEN Scanner

Această distincție nu este metafizică în sensul occidental și nu implică relativismul sau subiectivitatea pentru *kundzop*, ci recunoaște doar originea codificată a realității, în care mintea, obiectele și relațiile ei apar lipsite de existență independentă și stăruitoare – care cuprinde, bineînțeles, mortalitatea personală și chiar entropia științifică a Universului.

În acest cadru, sinele etic este real, dar «gol» și este specific responsabilității noastre, permițându-ne să ne detașăm de dispute și atașamente dăunătoare și să evităm mai ușor durerea și violența. S-ar putea să ne amintim prin fenomenologie că nu există «voință» ca o cauză a acțiunii (ca în fluturarea mâinii în semn de salut unui prieten pe stradă). Desigur, putem planifica sau imagina o anumită stare țintă, dar în acțiune nu există nicio «voință intermediară». (47) «Alternativa» dintre «libertatea voinței» și determinism este falsă. «Eu»-ul greu de surprins sau «ego cogito» discutat ca eroare de mulți filosofi de sec. 20 și cristalizat în deconstructivism) reflectă faptul că încercările noastre de auto-examinare exclud din necesitate activitatea curentă – procesul de cercetare – însă sinele etic este totuși real. Cu toate acestea, pentru că nu este vorba despre o voință anume care precede o acțiune, crearea de «dispoziții» prin obiceiuri (în arhitectură) și educație sunt de o importanță vitală. Claude-Nicolas Ledoux a înțeles acest lucru atunci când a pretins ca arhitectura să dețină puterea de legiferare și cultivare a moravurilor pe care a exprimat-o prin narațiunile sale literare. (48)

Există, de asemenea, întotdeauna o legătură între sunyata și compasiune în experiență. În budism, «sensul» nu rezultă, prin urmare, din sine, din obiectul său sau din relația dintre cele două, ci din vacuitatea însăși, sentimentul care este conștiința primordială, inerentă și în sufletul animal al lui Aristotel. După Nietzsche, lumea modernă și contemporană rezonează puternic cu conceptul buddhist de a fi nelegat de pământ. «Vidul» este golul întâlnit de Mallarmé în drumul său spre găsirea divinului prin poezie. Aceasta este, de fapt, opusul nihilismului disperat care poate nega sensul vieții.

Clădirile ecologice responsabile și orașele sustenabile nu ne conectează la o viață semnificativă prin ele însele. Adoptarea unor astfel de abordări nu ne va proteja de alunecarea într-un instrumentalism cinic. Dovezi despre acest lucru se văd în modul în care sistemele standardizate pentru proiectarea durabilă pot reduce cu ușurință relațiile ecologice și energetice complexe la liste de verificare tehnice simplificate (și ușor de întrebuințat), supuse manipulării pentru profit. Dacă vrem să reducem un nihilism nefavorabil, înțelegerea noastră trebuie să se extindă dincolo de aspectul pozitiv al ecologiei la relațiile polivalente și mai subtile ale contextelor. Adevărata sănătate psihosomatică depinde de contextele

Scanned with OKEN Scanner

armonizate. (49) Problema este sustenabilitatea culturală, ambiția noastră inepuizabilă de coexistență pașnică alături de ceilalți pe o planetă vie pe care o avem în comun. Astfel, arhitectura ar trebui să aspire la crearea atmosferelor care să creeze dispoziții afective adecvate practicilor focalizante unde «vidul», născut ca acțiune revelată în deplinătatea *prezentului*, poate fi înțeles ca parte integrantă a împlinirii. Să ne amintim de legătura genealogiei etimologice menționată anterior, care leagă atmosfera, *atmós* și, termenul din sanscrită, *atman*: ființa nondualistă. Aceasta este, în limbajul lui Heidegger, acordarea la *Dasein*, poate posibilitatea existenței lui *Gelassenheit*: înțelegerea realității care crește «dincolo de» relația noastră instrumentală cu obiectele ca echipament *gata de folosit* (prin muncă – în temporalitatea acțiunii) și atenția intelectuală ca *prezență gata de folosit* (de exemplu, cunoașterea analitică sau estetică). O astfel de atmosferă care nu se rezumă la plăcerea senzorială sau noutatea consumabilă, ar putea funcționa ca o alternativă contemporană la spațiul paradigmatic al arhitecturii sacre, moștenitor al tradițiilor culturale mondiale. Dacă este așa, putem spera că ar putea încuraja slăbirea valorilor puternice care se găsesc întotdeauna la baza dezacordului și a violenței între oameni.

Scanned with OKEN Scanner

Note

Scanned with OKEN Scanner

‹Conștiința umană, cea care nu se află doar în creier, ci este deplin întrupată, necesită un mediu exterior bogat în sensuri și emoții pentru conștientizarea de sine. Este inutil să ne imaginăm ce s-ar întâmpla dacă mediul ar fi «lin» și nu ar opune nicio rezistență, asemenea unui loc perfect «confortabil» sau o halucinație indusă de droguri. În ciuda entuziasmului actual pentru comunicarea virtuală, transformarea sexului și a violenței în bunuri de consum și accesibilitatea lor universală, conștiința noastră de sine nu poate exista doar ca și creier într-o cuvă, lipsită de dialog sau de schimburi expresive în cadrul spațiului dulce-amărui conturat de sentimentele specifice dragostei omenești. Această condiție înrădăcinată, în fond, în natura noastră sexuală, animală, scoate la iveală cele mai puternice plăceri, dar și cele mai puternice dureri și suferințe. Iar sănătatea psihosomatică depinde de ea.›

Alberto Pérez-Gómez

Scanned with OKEN Scanner